# Zur modernen Dramaturgie

Eugen Zabel

# Zur
# Modernen Dramaturgie.

## Studien und Kritiken

von

**Eugen Zabel.**

***

1903.
**Oldenburg und Leipzig.**
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

Paul Lindenberg
in alter Freundschaft
Eugen Zabel
Okt. 1903.

# Zur Modernen Dramaturgie.

## Studien und Kritiken

aus

## alter und neuer Zeit

von

**Eugen Zabel.**

1903.
Oldenburg und Leipzig.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

# Eleonora Duse

zugeeignet.

Der Seele tief geheimnisvolles Weben,
Das uns in Lust und Leid beschieden ward,
Schufft du zu Bildern wundersamer Art,
Die uns im Schaun beglücken und erheben.

In deinem heißen Ringen und Erstreben
Hat sich ein hoher Zauber offenbart,
Weil du die heil'ge Pflicht dir treu bewahrt
Der Wahrheit Macht den schönen Schein zu geben.

Ein Spiegel der Natur, die, stets erneut,
Bald Sonnenschein und Blütendüfte spendet,
Bald Sturmgebraus und Blitze niedersendet,

Ein Geist bist du, der uns Vollendung beut,
Durch Himmel und durch Hölle siegreich schreitet
Und Feste uns der Bühnenkunst bereitet.

E. Z.

# Einleitung.

Der dritte Band meiner dramaturgischen Studien und Kritiken umfaßt ein weites Gebiet von Aeschylos, Aristophanes und dem altindischen Drama bis zu D'Annunzio, Maeterlinck, Björnson, Ibsen und Gorki sowie den modernen deutschen Bühnenschriftstellern. Dem größten aller Dramatiker, Shakespeare, ist eine Schilderung seiner Heimat gewidmet, die in so überraschender Weise mit seiner Persönlichkeit vertraut macht. Auch sonst habe ich versucht von unmittelbarer Anschauung auszugehen, nicht nur den Eindruck der Berliner Aufführungen wiederzugeben, sondern auch Ort und Stimmung erkennnen zu lassen, aus denen einzelne dieser Aufsätze in Paris, London und Italien hervorgegangen sind. Die dramatische Literatur der Gegenwart möchte wieder von den Meistern der Vergangenheit lernen, in die Bahnen der großen Kunst einlenken, die eine Zeitlang verloren waren und das schöne Wort von Grillparzer zur Wahrheit machen:

„Romantik weicht von der Dichtkunst nie,
Sie ist ihre Mutter: die Phantasie."

Charlottenburg, Juni 1903.

**Eugen Zabel.**

# Inhalts-Verzeichnis.

# Shakespeare in der Heimat Stratford on Avon.

(Vortrag, gehalten auf der Bühne des Königl. Schauspielhauses in Berlin 30. Nov. 1902 zum Besten des Shakespearedenkmals in Weimar.)

Wenn Goethe seinen Mephistopheles sagen läßt, daß sich Gesetz und Rechte wie eine ewige Krankheit forterben, so kann man diese Behauptung auch auf gewisse literarische Aussprüche anwenden, die unausrottbar sind, obwohl sie jeder Begründung entbehren. Zu ihnen gehört vor allem die vielverbreitete Ansicht, daß wir von Shakespeares Leben und Persönlichkeit eigentlich nichts wissen, daß wir wohl den Dichter, aber nicht den Menschen kennen, dem die Weltliteratur ihre größten dramatischen Kunstwerke verdankt. Dieser Meinung, die eine Kette thörichter Vermutungen hervorgerufen hat, steht die offenkundige Tatsache gegenüber, daß gerade die Persönlichkeit Shakespeares uns reicher und durchsichtiger erschlossen ist, als die irgend eines anderen Dichters jener Tage, daß die wichtigsten Abschnitte seiner Entwickelung klar vor uns liegen, wenn wir die vorhandenen Zeugnisse nur unbefangen auf uns wirken lassen. Freilich wie jeder große Irrtum ein Körnchen Wahrheit enthalten muß, um die Geister zu verwirren, hat auch der Wahn, der die Entstehung der Shakespeareschen Dramen umwuchern möchte, an etwas Tatsächliches angeknüpft, um ihren Schöpfer zu einem Spielball für dreiste Willkühr zu machen, sein Bild in unserer Seele zuerst zu verwirren, dann verschwinden zu lassen und schließlich die Züge eines Anderen an seine Stelle zu setzen.

Die Zeit, die Shakespeare in London auf der Höhe seines Ruhmes verlebte, ist durch den Brand seines Theaters, die Un=

ruhen des Bürgerkrieges und die Herrschaft der Puritaner, die kein Theater duldeten, allerdings vielfach verdunkelt worden. Aber selbst in dieser trüben Beleuchtung läßt sich Shakespeares Wirken in großen Zügen immer noch nachweisen, wenn wir uns vergegenwärtigen, in welchem Zusammenhang seine Dichtungen zu einander stehen, welche Stoffe er in ihnen behandelt und wie er sie zum Spiegelbild seiner geheimsten Seelenregungen gemacht hat. Ein Mann wie Dingelstedt, der gleichzeitig ein dichterisch veranlagter Kopf und glänzender Erzähler, ein genauer Kenner des Britendichters und ein Bühnenregisseur ersten Ranges war, hat selbst in jener verworrenen Periode noch Stoff genug gefunden, um aus ihr die Persönlichkeit Shakespeares lebendig hervortreten zu lassen. In seinem „Literarischen Bilderbuch" schildert er einen Besuch im Globus-Theater in London so geistreich und anschaulich, als ob es sich um eine tonangebende Bühne unserer Tage am Abend einer Aufsehen erregenden ersten Aufführung handelte.

Wieviel unmittelbarer stehen wir aber dem Menschen in dem Dichter gegenüber, wenn wir mit einem Morgenzuge London von der Paddington-Station verlassen und in etwas über drei Stunden Stratford on Avon erreichen. Es führen mehrere Linien nach der Stadt, wo der Dichter geboren und gestorben ist. Wir gelangen mit unserem Zuge zuerst nach Oxford und fahren dann in nordwestlicher Richtung auf Birmingham zu, steigen aber vorher um und benutzen eine Nebenbahn, die uns an unser Ziel bringt. Die Stadt ist uralt und wird schon Ende des siebenten Jahrhunderts in einem Kirchendokument erwähnt. Sie liegt an der Heerstraße, die von London nach dem Norden Englands führt nnd hat daher auch ihren Namen erhalten, denn Stratford bedeutet nichts anderes, als Landstraßensfurt. Wir atmen erwartungsvoll auf und sammeln uns ein wenig, bevor wir den freien Platz vor dem Stationsgebäude überschreiten und die Häuserspitzen der Stadt vor uns auftauchen sehen. Der Tag ist heiter, still und sonnig und bildet einen wohltuenden Gegensatz zu dem unbeschreiblichen Lärm, der im Juni dieses Jahres in London herrschte, als die Krönung des englischen Königs achtundvierzig Stunden vor dem festgesetzten Zeitpunkt plötzlich abgesagt werden mußte. Stratford wirkt auf uns wie ein

Idyll, das wir uns nicht erst im Andenken an einen Genius wie Shakespeare zu idealisieren brauchen, sondern auf den ersten Blick in seinem charakteristischen Reiz empfinden.

Zu Shakespeares Zeiten war es freilich ein arges Schmutznest, in dem der Dünger vielfach auf die Straßen geworfen wurde und das Wasser vergiftete, sodaß wiederholt schwere Typhusepidemieen ausbrachen. Jetzt überrascht der Ort gerade durch seine Sauberkeit und bescheidene Eleganz, die an ein wohltuendes Durchschnittsmaß des Besitzes erinnert. Man meint, es gebe dort weder Verschwender noch Bettler. Die kleinen Häuser, die so viele Geschlechter kommen und gehen sahen, liegen vor uns, als ob sie aus einer Spielschachtel herausgenommen wären. Um diesen schönen ersten Eindruck noch zu erhöhen, ertönt von weitem lustige Musik. Wir wenden uns nach der Straße, von wo Trompetenklang und Paukenschlag immer kräftiger unser Ohr berühren. Da biegt ein stämmiger Mann mit einer Fahne, die fröhlich im Winde flattert, um die Ecke, und ihm folgt ein langer Zug von Kindern, Mädchen und Knaben, die in ihren rosigen Gesichtern und hellen Kleidern vor Glückseligkeit strahlen. Es ist ja heute trotz alledem Krönungsfeiertag und die Festfreude konnte den Kleinen um so eher gegönnt werden, als günstige Nachrichten über das Befinden des Königs nach der Operation eingetroffen sind. Die Knaben und Mädchen ziehen zu Spiel und Tanz hinaus ins Freie, während wir uns in der Stadt von dem Zauberhauch führen lassen, der die Erinnerung an den großen Dichter umwittert.

In diesem kleinen Ort, der neuerdings in entschiedenem Wachstum begriffen ist, aber doch immer erst neuntausend Einwohner zählt, muß uns endlich Gewißheit werden über die Persönlichkeit Shakespeares. Er hat sich mit solcher unendlichen Liebe an seine Heimat angeklammert, daß er kein Bedenken trug, ihr in der Blüte und Kraft seines Geistes allen Glanz und Ruhm der Großstadt zu opfern. Wo er das Licht der Welt erblickt hat, wollte er auch, daß ihm die Augen zugedrückt werden. Gerade, daß er sein kleines Stratford so über alles in sein Herz geschlossen hatte, spricht für seine menschliche Größe, für sein tiefes Innenleben, für seine Geringschätzung der Eitelkeiten des Lebens. Er war ein Kind der Natur.

Er war ihren Spuren unermüdlich gefolgt und ihr treu geblieben, auch als er die Höhen der Menschheit erstiegen hatte. Eine deutlich vernehmbare Stimme sagt uns, während wir dem Ziel unserer Sehnsucht entgegenschreiten, daß hier, wo er den Traum der Kindheit durchlebt hat, wo der Turm der Dreifaltigkeitskirche uns den Weg zu seinem Grabe zeigt, die Steine die Geschichte seines Lebens erzählen und die lieblichen Ufer des Avon ihm Bilder zu seinen Dichtungen gegeben haben müssen.

Das erste, was uns in Stratford an Shakespeare erinnert, ist der im Jahre 1888 eingeweihte amerikanische Brunnen mit den Löwen und Adlern an den Ecken als den Sinnbildern Englands und der Vereinigten Staaten, deren nationale Verwandtschaft und Sprachengemeinschaft in ihm einen so erhabenen und unvergänglichen Ausdruck gefunden haben. Aber in den Hauptstraßen Stratfords stoßen wir bei jedem zehnten Schritt auf den Namen des großen Dichters. Die Stadt lebt geradezu von der Erinnerung an ihn. Die Papiergeschäfte und Kunsthandlungen sind fast ausschließlich nur ihm gewidmet und vertreiben eine Menge von illustrierten Postkarten, Photographieen, Gemälden, Büsten und Büchern. Jeder Kaufmann benutzt seinen Namen, um für die Artikel, mit denen er handelt, Stimmung zu machen. Der Buchhändler Edward Fox an der Ecke von High Street und Bridge Street verteilt an alle, die seinen Laden besuchen, kostenlos einen Plan der Stadt, der eine genaue Übersicht der Sehenswürdigkeiten enthält. Fox fühlt sich auf historischem Boden, denn in seinem Hause wohnte Shakespeares jüngere Tochter Judith sechsunddreißig Jahre lang. Sie heiratete 1616 kurz vor dem Tode des Dichters einen Weinhändler Quiney. Der jetzige Inhaber des Hauses führt uns durch die Räume, die ehemals als Stadtgefängnis benutzt wurden. Die Wanderung ist nicht uninteressant, aber wir beendigen sie bald, denn dem Laden gegenüber lesen wir an dem Eckhause den Namen Henley Street. Dort muß sich das Haus befinden, in dem Shakespeare geboren wurde. Ein paar hundert Schritte und wir erblicken es vor uns.

Shakespeares Geburtshaus liegt inmitten freundlicher Gartenanlagen unmittelbar an der Straße. Als es in der Mitte des vorigen Jahrhunderts von Verehrern des Dichters bei einer Auktion

erworben und in ein Nationaleigentum verwandelt wurde, standen zu beiden Seiten Häuser, die man ebenfalls ankaufte, aber alsbald niederlegte, um den kostbaren Besitz vor jeder Feuersgefahr zu schützen. Die Straße macht an dieser Stelle ein Biegung und ist so breit, daß man von der gegenüberliegenden Seite den vollen Eindruck des Hauses und seiner Umgebung empfängt. Es ist fast doppelt so lang als hoch, aus Fachwerk erbaut und mit einem spitz auslaufenden Dach versehen, dem nach der Straße zu drei Giebel, ein größerer und zwei kleinere, in ungleichen Abständen aufgesetzt sind. Es besteht aus dem Erdgeschoß und einem darüber befindlichen Stockwerk, beide mit kleingefaßten altertümlichen Fenstern versehen. Zur Linken befindet sich an der Straße ein hölzerner kurzer Vorbau, in dem sich die mittlere der drei Türen auf unser Läuten öffnet. Schon wenn wir in den ersten Raum treten, versinken dreieinhalb Jahrhunderte vor uns, denn das Haus ist im wesentlichen genau so erhalten, wie es war, als John Shakespeare 1552 hier einzog und sein Sohn William 1564 darin geboren wurde. Man hat nur dafür gesorgt, daß die Zimmer nicht weiter in Verfall geraten, daß die schmalen, altersschwachen Treppen den Besuch der vielen Tausende aushalten und daß die auf Shakespeare bezüglichen Gegenstände an ihre richtige Stelle gebracht wurden. Außerdem hat man im Erdgeschoß ein Museum und im oberen Stockwerk eine Bibliothek eingerichtet und dafür je zwei Zimmer benutzt. An den Fußböden und den Wänden sowie der häuslichen Einrichtung im allgemeinen ist möglichst wenig gerührt worden.

Der mäßig erhellte halbdunkle Raum unmittelbar an der Haustür ist die Küche, die aber nach damaligen Gewohnheiten eine weitere Bedeutung hatte, als man jetzt mit diesem Namen verbindet. Der Fußboden ist aus Steinen gebildet und die hölzerne Decke sehr niedrig. Rechts erblickt man einen mächtigen alten rußigen Herd, der mit seiner Breite den größten Teil der Wand einnimmt. Zu beiden Seiten des Herdes tritt das Gemäuer unten etwas hervor und bildet zwei Sitze, wo man sich behaglich wärmen, die zusammenfallende Glut schüren und nach dem Kessel sehen konnte, der an einem Haken hing und in dem die Speisen für die Familie zubereitet wurden. In diesem Gemach fand man sich, wenn

die Tagesarbeit beendet war, mit Vorliebe zum Gespräch zusammen und empfing den Besuch von Freunden. Wie der junge Shakespeare im Frühling und Sommer durch die freundliche Umgebung seiner Vaterstadt streifte, wie er bei Spaziergängen, Ausritten und Jagdausflügen die Natur mit Liebe beobachtete, so muß er in diesem Raum an kalten Herbst- und Wintertagen geweilt, in das prasselnde Feuer geblickt und den Erzählungen seiner Eltern beim Abendbrat gelauscht haben.

Wenn draußen Wind und Regen an die Fenster klopften, fand er hier beim Schein des Herdfeuers den behaglichsten Aufenthalt im ganzen Hause. In seiner Phantasie werden die Vorstellungen und Ideen so lebhaft durcheinander gespielt haben wie die leuchtenden Funken, die aus der Asche emporwirbelten und im Herd verschwanden. Wir denken an die Gegenüberstellung von Lenz und Winter, in welcher sein Lustspiel „Verlorene Liebesmüh“ so volkstümlich, anschaulich und bilderreich ausklingt. Wir flüstern mit dem kleinen Mamillius im „Wintermärchen“ die Worte: „Ein traurig Märchen paßt für den Winter und ich weiß eins von Geistern und Hexen.“ Auch das Gekrächz der Macbeth-Hexen schlägt an unser Ohr, die unter wilden Sprüngen den Zauberkessel umtanzen, ihre unheilvollen Sprüche murmeln und gespenstische Wesen aus ihm hervorsteigen lassen.

Im oberen Stock des Shakespearehauses nach der Straße zu, unter dem Giebel, der dem Eingang zunächst liegt, befindet sich der Raum, in dem der Dichter der Überlieferung nach geboren ist. Mit der niederen Decke und dem großen Kamin erinnert das Gemach an die Küche, die wir soeben verlassen haben. Alles, was zur inneren Einrichtung des Zimmers gehört, Tisch und Stühle, lassen sich als echt nicht nachweisen. Das Interessanteste in diesem Zimmer sind die unendlich vielen Namenszüge, welche die Besucher der Stadt überall, wohin wir die Blicke richten, eingekritzelt haben, sodaß auch nicht das kleinste Fleckchen an den Fenstern, der Decke, der Wände und der Tür verschont geblieben ist. Gegenwärtig wird Stratford im Laufe des Jahres von etwa dreißigtausend Personen besucht, und da das Haus nur an Wochentagen geöffnet, am Sonntag jedoch geschlossen ist, kommen dabei für den Tag etwa hundert

Besucher in Frage. Ursprünglich suchten sie sich überall, wo sich ihnen eine Tür öffnete, zu verewigen, aber als das Gebäude im Jahre 1864 so eingerichtet wurde, wie man es jetzt erblickt, übermalte man diese Inschriften.

Nur in dem Geburtszimmer hat man sie erhalten, jedoch die Bestimmung getroffen, daß von dieser Zeit ab keine neuen mehr hinzugefügt werden dürfen. Das würde auch ohne ein solches Verbot kaum möglich sein, da sie sich spinnwebeartig über alle Flächen und Winkel ausgebreitet haben. Besonders drängen sie sich an den Fensterscheiben zusammen, wo man die Namen von Byron, Thackeray, Dickens und Tennyson eingekratzt findet. An mehreren Stellen sind die Scheiben bereits zersprungen, aber man hat sie sorgfältig wieder zusammengekittet, um die Erinnerung an so erlauchte Besucher zu bewahren.

Das dahinterliegende Zimmer interessiert uns, weil es ein interessantes altes Porträt Shakespeares enthält, das sich früher im Besitz der Familie Clopton befand und den Dichter in seiner Vollkraft, etwa im vierzigsten Lebensjahre, darstellt. Aber über seine Echtheit läßt sich ebensowenig etwas sagen wie über das sprechend lebensvolle Chandos-Bildnis in der Porträt-Gallerie in London. Beide bannen uns durch den tiefen Ernst und die lebensvolle Frische im Ausdruck des Gesichts. Wir möchten in ihnen all das Hohe und Tiefe, all das Süße und Herbe wiederfinden, das wir als Lebensnahrung von dem Dichter empfangen haben. Aber dann stören uns wieder Zweifel, die wir nicht verscheuchen können und die wie unruhige Schatten über diese lichtvolle Vorstellung hinweghuschen. Gewißheit darüber, wie Shakespeare wirklich ausgesehen haben mag, kann uns nur die Büste über dem Grabmal in der Dreifaltigkeitskirche bringen, wohin wir später unsere Schritte lenken wollen.

In der Bibliothek seines Geburtshauses, neben dem Zimmer, wo der Dichter geboren wurde, finden wir die vier berühmten Folioausgaben seiner Werke und viele ältere Schriften, die über ihn erschienen sind. Dann kehren wir wieder zum Erdgeschoß zurück und gehen durch die Küche, wenden uns aber nicht zur Haustür, sondern links zu dem Eingang in das Museum, das an der Straße

zwei Zimmer umfaßt. Eine Aufseherin, die an den ihr anvertrauten Schätzen selbst ein herzliches Interesse zu nehmen scheint und sie uns freundlich erklärt, führt uns in die Ecke, wo das Schulpult Shakespeares steht, zeigt uns in einem Glaskasten seinen goldenen Siegelring mit den Buchstaben W. S. und macht uns auf den gläsernen Pokal aufmerksam, aus dem er bei festlichen Gelegenheiten getrunken hat. Nochmals treten wir rückwärts und blicken durch die Fenster in einen schmucken Garten, der sich im Glanz der Frühlingssonne vor uns ausbreitet, während muntere Vögel von Ast zu Ast flattern und dabei ihre Stimmchen ertönen lassen. Man hat den sinnigen Einfall gehabt, in diesem Garten all die Blumen und Bäume anzupflanzen, die in den Dramen Shakespeares erwähnt werden. Man weiß, wie die Natur in ihnen überall mitspricht, wie Leid und Lust der Menschen, ihr Fürchten und Hoffen in dem, was sprießt und duftet, ihr getreues Abbild finden. In dieser Umgebung könnten sehr wohl Florizel und Perdita aus dem „Wintermärchen", Ferdinand und Miranda aus dem „Sturm" vor uns erscheinen, wie sie im Gefühl ihres Liebesglücks stumm mit verschlungenen Händen lustwandeln, um die Blumen das ausdrücken zu lassen, was die Herzen sich noch nicht zu bekennen wagen.

An dieser Stelle hat also Shakespeare seine Kindheit verlebt. Sein Vater, dem das soeben beschriebene Haus gehörte, war Gerber und Handschuhmacher. Er brachte es zu einer angesehenen Stellung in der Stadt, denn er wurde deren Bürgermeister. An der Ausübung dieses Amts hinderte ihn der Umstand nicht, daß er ebensowenig wie seine Frau lesen und schreiben konnte. Aber umsomehr sollte der junge William lernen, um im Leben schneller vorwärts zu kommen als seine Eltern. Er hatte nur wenige Minuten zu gehen, um von seinem Geburtshaus in der Henley Street bis zur Lateinschule, der Grammarschool zu gelangen, die er bis zu seinem vierzehnten Jahr besuchte. Sie bildet das nach der Straße hervortretende obere Stockwerk der Guildhall, des Rathauses, in der Churchstreet, ist noch wohlerhalten und gibt namentlich nach der Wiederherstellung im Jahre 1892 mit den alten Treppen, Decken und Wänden den Eindruck wieder, wie sie zu

Shakespeares Jugend ausgesehen haben muß. Vielleicht ist ihm der Unterricht in den alten Sprachen von einem so langweiligen und eingebildeten Schulmeister erteilt und verleidet worden, wie er ihn in der Person des Holofernes in dem Lustspiel „Verlorene Liebesmüh“ schildert, und es hat nicht an dem Wissenstrieb des Schülers, sondern an der Dünkelhaftigkeit des Lehrers gelegen, wenn er schließlich nach der Versicherung von Ben Jonson nur wenig Latein und noch weniger Griechisch verstand. Jedenfalls haben das Leben und die Natur ihn mehr Weisheit gelehrt, als die Schulbänke, von denen sich eine, wie vorher erwähnt, in dem Geburtshaus befindet.

Unter der Schule wurde der Saal zu ebener Erde als Guildhall benutzt. Hier veranstalteten herumziehende Schauspielertruppen namentlich in den siebziger und achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts häufig Vorstellungen, nachdem sie sich vorher dem Bürgermeister, also Shakespeares Vater, mit geziemender Artigkeit vorgestellt hatten. Der Bürgermeister hat nachweislich viel Vergnügen an theatralischen Darbietungen gehabt und die Schauspieler wohl in ähnlicher Weise wie Prinz Hamlet für den Spiegel und die abgekürzte Chronik der Zeit gehalten. Die Vermutung zwingt sich uns geradezu auf, daß er auch seinen ältesten Sohn William mitgenommen und ihm bei dieser Gelegenheit die ersten tiefen und unauslöschlichen Anregungen für seine Phantasie gegeben habe. Wüßten wir es nicht, daß Shakespeare selbst auf der Bühne gestanden hat, so könnten wir diese Tatsache zweifellos seinen Stücken entnehmen. Er ist nicht nur der größte dramatische Künstler, sondern auch der größte Bühnentechniker, der die Optik des Theaters, den damaligen Verhältnissen entsprechend, mit unfehlbarer Sicherheit beherrschte.

Die Schauspielkunst als solche bildet einen wichtigen Bestandteil in seinen Werken, wie es bei keinem anderen namhaften Dramatiker vor und nach ihm jemals der Fall gewesen ist. Er betont im „Hamlet“ ausdrücklich, welche hohe Aufgabe sie zu erfüllen hat. Er verteidigt sie in diesem Stück mit überlegener Ironie gegen die haarbuschigen Gesellen, die eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißen, und wendet sie an, um den heuchlerischen König

Claudius als Brudermörder zu entlarven. Er schildert uns im „Sommernachtstraum“, wie alle Welt Komödie spielen möchte, und die braven Handwerker sich in ihrem dilettantischen Eifer noch mehr als die Berufsschauspieler um ihre Rollen reißen. So sehr lebt Shakespeare in dem Apparat der Bühne, daß er sogar seinem Othello, der doch sein ganzes Leben im Feldlager und Kriegsgetümmel zugebracht hat, Ausdrücke der Regiesprache in den Mund legt. „Wär' Fechten meine Rolle, nun die wüßt' ich auch ohne Stichwort“, ruft der Mohr von Venedig bei der ersten Begegnung mit Brabantio den Leuten zu, die für ihn und wider ihn mit den Waffen losgehen wollen. Im Original lautet dieser Satz sogar noch bestimmter als in der Übersetzung des Grafen Wolff von Baudissin: „Were it my cue to fight, I should have known it without a prompter“, „Wäre es mein Stichwort zu fechten, ich würde es ohne Souffleur gewußt haben.“

Neben der lateinischen Schule an der Ecke der Church Street und der Chapel Lane erhebt sich ein altertümlicher Steinbau mit hohen Bogenfenstern und ein viereckiger Turm mit flachem Dach, dessen Auszackung an Schießscharten erinnert. Es ist die Kapelle der Gilde des goldenen Kreuzes, the chapel of the guild of the holy Cross. Die Glocke, die dort oben im Stuhle hängt, wurde im Laufe der Zeit schadhaft und mußte umgegossen werden. Aber das Metall, das wir jetzt noch erklingen hören, ist dasselbe wie zu Shakespeares Zeiten geblieben. Ihrem Ton hat er als Knabe gelauscht, wenn er am Sonntag von seinen Eltern zur Kirche geführt wurde oder wenn im Winter der Abend heraufdämmerte. Allmählich bekam das tönende Erz für ihn eine Seele, als er seine Vaterstadt verließ oder, wie manche meinen, verlassen mußte. Es kam eine Zeit, in welcher der goldene Kindertraum zu Ende war und die Sorge ihre kalte Hand nach ihm ausstreckte. Sein Vater verlor sein städtisches Amt und Vermögen. William selbst hatte allzufrühe mit einem acht Jahre älteren Mädchen eine schnelle Ehe geschlossen. Er hatte in jugendlichem Übermut Wilddieberei getrieben und wurde dafür von einem beschränkten und boshaften Gutsherrn verfolgt, an dem er sich später durch die drollige Figur seines Friedensrichters in den „Lustigen Weibern von Windsor“ gebührend rächte.

Als er nach Jahren voll Kampfesmühen und Siegespreisen wieder in die Heimat zurückkehrte, kam ihm alles lieb und vertraut vor, während er doch ein ganz anderer geworden war. Aber trotz des Ruhms, den er erjagt hatte und trotz des Wohlstandes, dessen er sich rühmen durfte, hat er sich gewiß beim Klang dieser Glocke wieder als Kind zurückgeträumt.

Zwanzig Schritte von der Kapelle zum heiligen Kreuz auf der gegenüberliegenden Seite der Straße kaufte der Dichter ein Haus, Newplace, das er seinen Wünschen entsprechend baulich umgestaltete. Dort schlug er seinen Wohnsitz auf, erst vorübergehend, solange er noch in London tätig war, dann dauernd, als er sich vor dem Lärm der Welt immer mehr zurückzog und zu den vielen Trauerspielen, die er geschrieben hatte, die Tragödie des Älterwerdens an sich selbst erlebte. Obwohl damals erst in den vierziger Jahren, hatte das Feuer, das in seinem Innern loderte, seine Kraft doch frühzeitig verzehrt, und seine Seele verlangte nach Einsamkeit und Frieden.

Wie Prospero im „Sturm" von seinem Ariel Abschied nimmt und sein Zauberbuch tief ins Meer versenkt, sagte auch er seiner Kunst Lebewohl, um nur als Mensch unter Menschen zu weilen und „seinen dritten Gedanken das Grab sein" zu lassen. Wie jedes Genie war auch er seiner Zeit weit vorausgeeilt und wurde von ihr nicht mehr verstanden, am allerwenigsten von denen, die ihm hätten die Nächsten sein sollen, von seiner Frau und seinen Kindern. Immer mehr zog er sich auf die Selbstbetrachtung, den Verkehr mit wenigen Freunden und das Leben in der Natur zurück. Sein Garten ging bis zum Avon hinunter und wurde von ihm fleißig benutzt. Hinter dem Hause pflanzte er selbst einen Maulbeerbaum, dessen Schicksale wert sind, von der Hand eines berufenen Dichters geschildert zu werden. Der Schauspieler Garrick saß unter ihm im Jahre 1744 in dem erhebenden Bewußtsein, daß seine Kunst als Menschendarsteller die Engländer zum Verständnis ihres Dichters neu erzogen habe. Aber das Haus kam neun Jahre darauf in den Besitz eines Geistlichen Namens Gastrell, der die zahlreichen Besuche von pietätvollen Fremden dermaßen als eine Belästigung empfand, daß er zuerst den Baum umhauen, dann aber auch das Haus niederreißen ließ. Die

Bewohner von Stratford gerieten darüber in solche Empörung, daß sie ihm am liebsten zu Leibe gegangen wären. Sie begnügten sich jedoch damit, ihm die Fenster einzuwerfen und ihm das Leben in der Stadt möglichst unangenehm zu machen. Das Holz des Maulbeerbaums kaufte ein Uhrmacher, um daraus allerlei kleine Andenken schnitzen zu lassen. Auch zu der Kapsel, in welcher das Ehrenbürgerdiplom für Garrick enthalten war, lieferte der Baum das Material, und ebenso zu dem Becher, den der Künstler auf den Ruhm des Dichters bei dem Shakespeare-Jubiläum im Jahre 1769 leerte. Statt des Hauses finden wir jetzt einen sorgfältig gepflegten Park, der dem Publikum zur Benutzung offen steht und in dem sich die Besucher Stratfords gern sinnend ergehen.

Wenn wir vor uns die Kapelle zum heiligen Kreuz erblicken, so liegt rechter Hand an der gegenüberliegenden Ecke der Straße ein Wirtshaus, auf dessen Schild wir den Namen „The falcon" („Der Falke") lesen. Die Benennung stammt nicht aus Shakespeares Zeiten, aber die Wirtschaft selbst ist alten Ursprungs und von ihm häufig aufgesucht worden. Man zeigt noch jetzt eine große dicke Tischplatte, an der er mit Vorliebe Platz genommen haben soll, um den Becher zu schwingen und im Gespräch die Würfel rollen zu lassen. Daß der Wein ein Sorgenbrecher ist, daß er das Blut in schnelle Wallung bringt und in dem grauen Einerlei des Lebens dem Trinker lustige bunte Gestalten aufsteigen läßt, hat er gewiß oft an sich selbst erprobt. Die lange Reihe seiner Zecher von der glänzenden Fülle des Humors, die er seinem Falstaff auf die Lippen legt, bis zu dem tierischen Alkoholtaumel seines Caliban beweisen unwiderleglich, daß er die guten Geister, die aus dem Rande des Bechers emporsteigen, von den bösen, die auf seinem Boden lauern, genau zu unterscheiden wußte. Bald nach der Vermählung seiner jüngsten Tochter Judith erkrankte und starb Shakespeare, am 23. April 1660, vermutlich aber nicht an den Folgen eines Trinkgelages, wie es ein halbes Jahrhundert später von einem Prediger behauptet wurde, sondern eher an einer typhösen Erkrankung, die er sich infolge der unsauberen Beschaffenheit der Stadt zugezogen hatte.

Es gibt aber noch eine dritte Möglichkeit, die uns den frühen

und schnellen Tod Shakespeares erklärt und die bis jetzt zu wenig beachtet ist. Die Büste in der Pfarrkirche, zu deren Betrachtung wir gleich kommen, und die für die Beurteilung seiner äußeren Erscheinung allein maßgebend ist, kann uns wohl auf den Gedanken bringen, daß der Dichter ein untersetzter Mann und apoplektisch veranlagt war. Dieser Umstand würde es auch erklärlich machen, daß er in den besten Jahren den Kämpfen und Aufregungen des Londoner Lebens nicht mehr gewachsen war, daß er seiner einflußreichen und angesehenen Stellung entsagte und die hochaufrauschenden Wogen seines leidenschaftlichen Temperaments an dem stillen Gestade seiner Heimat sanft verlaufen ließ. Er hat sein Testament erst wenige Wochen vor seinem Tode gemacht und konnte die drei Folioblätter, die wir noch besitzen, nur mit zitternder Hand, die an einen vom Schlage Getroffenen erinnert, unterschreiben. Bald läuteten wieder die Glocken an der Kirche gegenüber seinem Hause, aber diesmal begleitete ihre Stimme den letzten Gang des Dichters zu der ehrwürdigen Kirche am Ufer des Avon, wo er getauft war und nun auch begraben wurde.

Nicht weit von der Grammar School winkt uns ein Hotel mit stattlicher Front, das den stolzen Namen Shakespeare-Hotel führt. Im Gastzimmer hat sich eine lebhaft plaudernde Gesellschaft von Engländern und Amerikanern mit ihren Damen eingefunden. Die Bedienung von weiblicher Hand ist freundlich, und die Speisen lassen das Natürliche und Nahrhafte der englischen Küche erkennen. Für die Stillung des ersten Durstes sorgt ein Becher mit Apfelwein, der in Warwickshire in vorzüglicher Beschaffenheit gewonnen wird, und zum Roastbeef lassen wir uns einen Becher Porter, ebenfalls heimisches Gebräu, wohlschmecken. Die Frau Wirtin, eine rührige und aufmerksame Dame, macht uns darauf aufmerksam, daß ihr Gasthaus nicht zufällig den Namen des Dichters trage. Es besteht aus ebensovielen Zimmern, als er Dramen geschrieben hat, und deren Titel sind statt der Nummern auf die Türen gemalt. Man kann also nach Belieben bei „Hamlet" oder „Coriolan", bei „König Lear" oder „Othello" die Nacht zubringen und sich von der Erinnerung an die Gestalten dieser Tragödien in den Schlaf wiegen lassen, falls man nicht die heitere Gesellschaft der

Shakespeareschen Lustspiele vorzieht. Die Besitzerin des Hotels ist aber auch witzig, denn sie weist darauf hin, daß sie die Trinkstube, den Bar-room neben der Loge des Portiers, auf das Shakespearesche Drama „Measure for Measure“ („Maß für Maß“) getauft und für die Erhaltung der guten Sitten bei ihren Gästen ebenfalls den Schutzpatron ihres Hauses angerufen habe. Sie erzählt uns weiter, daß eine Anzahl von Familiennamen, wie die Ford und Page, in den „Lustigen Weibern“ sich noch jetzt in Stratford erhalten haben. Auch der betrunkene Kesselflicker Sly, im Deutschen Schlau, dem zu Ehren der von der Jagd heimkehrende Lord die Komödie von der „Bezähmten Widerspenstigen“ aufführen läßt, habe Nachkommen in der heutigen Bürgerschaft und der ganze Vorgang könne sich wegen einzelner Wendungen und Anspielungen von lokalem Charakter nur in der Umgebung dieser Stadt abgespielt haben.

Wir lenken unsere Schritte dem Fluß zu, wo an einer seiner charakteristischen Windungen die Umrisse eines alten Gotteshauses aus dem Laub der Bäume allmählich immer deutlicher herauswachsen. Wir erkennen einen Turm, aus dessen Gallerie die Spitze hoch zum Himmel emporstrebt und, wenn wir näher kommen, einen Bau in Kreuzform, bei dem sich das Längsschiff von Osten nach Westen, das Querschiff von Norden nach Süden hinzieht. Vor uns liegt die Dreifaltigkeitskirche, Church of the Holy Trinity, in welcher Shakespeare begraben liegt. Der andächtigen Stimmung, die uns erfüllt, entspricht die landschaftliche Umgebung in vollendeter Weise. Wir schreiten durch eine Allee alter hochgewachsener Linden, deren Zweige sich über uns verschlingen, das Licht des Tages dämpfen und uns mit ihren Schatten auf die Majestät des Todes vorbereiten. Der Weg, den wir verfolgen, ist mit großen Quadersteinen gepflastert und führt unmittelbar auf das Hauptportal der Kirche zu, so daß eine wundervolle perspektivische Verkürzung entsteht. Rechts und links erheben sich Grabsteine aus alter und neuer Zeit, deren Inschriften zum Teil unleserlich und mit Moos bewachsen sind. Hacke und Spaten des Totengräbers finden hier keine Verwendung mehr, da der Friedhof zu seinen vielen stillen Gästen keine neuen weiter aufnimmt. Aber Shakespeare hat hier gewiß ähnlich scharfe Witze gehört, wie er sie den Totengräber

im „Hamlet“ machen läßt. Er hat über das frisch aufgeworfene Erdreich Schädel rollen sehen, die ihm das „Ach, armer Yorik!“ des Dänenprinzen und dessen Betrachtungen über den Erdenstaub des großen Alexander eingaben.

Die Tür zur Kirche, die sonst nur geöffnet wird, wenn man an einer Klingel zieht, steht heute offen, da sich eine ganze Anzahl Besucher vor uns eingefunden hat. Die ältesten Teile der Kirche, die beiden erwähnten Schiffe und der Turm, stammen aus dem dreizehnten Jahrhundert und wurden in den Jahren 1890 bis 1892 restauriert. Der Chor mit dem Altar und der Kanzel ist im fünfzehnten Jahrhundert gebaut. Schöne buntfarbige Fenster lassen warmes Licht einströmen. Unwiderstehlich zieht es uns zu der Stelle, wo die sterbliche Hülle des Unsterblichen ihre bleibende Ruhestätte gefunden hat. Hier spricht etwas zu uns, das wir nicht in Worte fassen können, das aber unser Herz von Schauern der Ehrfurcht erbeben läßt, als werde eine Stimme aus dem unergründlichen Reiche des Ewigen laut. So viel wir auch schon von der Persönlichkeit Shakespeares kennen gelernt haben, so unmittelbar nahe, wie hier, glauben wir seinen Spuren bisher doch nicht gekommen zu sein. Wir berühren mit unseren Füßen das Gestein, unter dem das Vergängliche an dem Schöpfer so vieler unvergänglicher Werke beigesetzt ist. Wir erblicken das einzige Bildnis Shakespeares, von dem sich mit Sicherheit behaupten läßt, daß es die Züge des Gewaltigen, wie sie im Leben erschaut waren, wiedergebe, mag auch der Künstler selbst kein Genie gewesen sein. Aber hier ist, hier spricht wirklich Shakespeare, und wir segnen den Augenblick, der uns an diese Stätte frommer Andacht geführt hat.

In dem Kanzelraum befinden sich links in der Ecke sieben Grabsteine nebeneinander. Leider ist davor ein Gitter angebracht, bei dem wir Halt machen müssen, so daß wir den Anblick von der Seite haben und die Inschriften nur mit Mühe entziffern können. Man muß den Kopf über das Gitter beugen und die Augen anstrengen, bis sie sich allmählich an das Halbdunkel gewöhnt haben. An erster Stelle ruht Shakespeares Frau, Anne Hathaway, die 1623, also sieben Jahre nach ihrem Gatten, starb. Dann folgt der Grabstein des großen Dichters selbst, während weiter nach dem

Altar zu, wo durch das Fenster das Licht von der Flußseite in die Kirche fällt, Kinder und Verwandte von ihm folgen. Wenige Jahre nach dem Tode Shakespeares ist ihm von seinem Schwiegersohn, dem Arzte Dr. John Hall, dem Mann seiner ältesten Tochter Susanne, wahrscheinlich 1623, über seinem Grabe in einer Nische ein Denkmal als Brustbild errichtet worden. Sein Urheber war der Bildhauer Gerard Johnson, und man darf die Vermutung aussprechen, daß er sich bei seiner Arbeit an die Totenmaske Shakespeares gehalten habe. Das Vorhandensein einer solchen ist bei einem Manne von so glücklicher Vermögenslage und so großem bürgerlichen Ansehen, wie Shakespeare, nach damaligem Gebrauch als selbstverständlich anzunehmen. Man liebte es in jener Zeit, dergleichen Statuen in allen Einzelheiten malerisch durchzuführen und Johnson folgte dieser Geflogenheit, indem er der Büste glänzende, haselnußbraune Augen einsetzte, Haar und Bart ebenfalls braun ausführte und über die rote Weste ein offenes schwarzes Gewand legte. Damit noch nicht genug, malte er das Kissen, auf das der Dichter die Hände stützt, oben grün und unten karmoisinrot an, während er die Quasten vergoldete. Es ist wohl möglich daß die Büste in dieser Farbenzusammenstellung bei manchem einen gespenstischen Eindruck hervorgerufen und mehr an ein Wachsfigurenkabinett unserer Tage als an eine Grabstätte erinnert habe. Im Jahre 1793 veranlaßte jedenfalls der Shakespeareforscher Malone eine vollständige weiße Übermalung der Statue und zwar durch einen gewöhnlichen Anstreicher. Jetzt sind die Farben in diskreter Weise wieder hergestellt worden.

Wir erblicken auf dem Brustbild der Statue einen ungewöhnlich kräftigen breitschultrigen Mann mit kurzem Halse, auf dem ein Kopf mit ausdrucksvollen Zügen voll Gesundheit und geistiger Überlegenheit ruht. Die groß und edel geformte Stirn sowie die feinen Partieen um Mund und Kinn mit dem sorgfältig gepflegten Schnurr- und Knebelbart geben dem Gesicht einen wohltuenden vornehmen Schnitt und lassen in dem Dichter den geborenen Geistesaristokraten erkennen, von dem man behaupten konnte, was Goethe bei der Totenfeier von Schiller sagte: „Denn hinter ihm, in wesenlosem Scheine, lag, was uns alle bändigt, das Gemeine!“ Trotz der

vollsaftigen Natürlichkeit, mit der Shakespeare in seinen Stücken von den Lächerlichkeiten und Torheiten, den Lastern und Verbrechen spricht, war er in den Augen seiner Zeitgenossen der Führer zum Reinen, Edlen und Geschmackvollen, ein glänzender Überwinder der Roheit in der Kunst, ein Mann, auf den die Ausdrücke „gentle" und „sweet", „edel" und „süß", mit Vorliebe angewendet wurden. Als der Bildhauer den Dichter für die Nachwelt darstellen wollte, suchte er ihm den Ausdruck jener Begeisterung zu geben, die Theseus, der Herzog von Athen, im „Sommernachtstraum" als holden Wahnsinn bezeichnet, in dem des Dichters Auge rolle, wenn es auf zum Himmel wie hinab zur Erde blitze. Shakespeare hat mit der rechten Hand seinen Federkiel erfaßt, um einen Gedanken festzuhalten, während die Linke auf einem Blatt Papier ruht. Über der Büste befindet sich ein Schädel und des Dichters Wappen, der Falke mit dem Turnierspeer, das seinem Vater von dem Heroldsamt in London im Jahre 1596 verliehen worden war. Zu beiden Seiten des Wappens gewahren wir außerdem in sitzender Stellung zwei Engel, von denen der eine einen Spaten, der andere eine umgekehrte Fackel und einen Schädel in den Händen hält.

Auf der Steinplatte, die das Grab des Dichters bezeichnet, finden wir jene charakteristische und oft angeführte Inschrift, die in deutscher Übersetzung lautet:

„Um Jesu Willen, Freund, laß du
Den hier verschloss'nen Staub in Ruh;
Gesegnet sei, wer schont den Stein,
Verflucht, wer störet mein Gebein."

Nichts hindert uns, an der Vermutung festzuhalten, daß diese Verse von Shakespeare selbst herrührten, auch nicht der Umstand, daß ihr poetischer Wert gering ist. Wer so viel unsterbliches geschaffen hatte, brauchte seinen poetischen Ruhm nicht erst durch eine tiefsinnige Grabschrift zu mehren, ja, er durfte es sogar nicht in Ansehung des Zweckes, der mit ihr erreicht werden sollte. Sie mußte allen verständlich, deutlich und abschreckend sein. Weder der Haß, den er in der fanatischen Beschränktheit der Puritaner gegen das Theater seine Krallen erheben sah, und der ihm seinen Lebensabend zu verbittern suchte, noch die Uebertreibungen der Verehrung und Liebe,

deren er im Vollgefühl seines Wertes in späteren Zeiten sicher war, sollten imstande sein, seinen irdischen Resten eine andere Stätte anzuweisen, als sie hier, an dieser gottgeweihten Stätte, inmitten seiner Landsleute, gefunden hatten, wo der Avon ihm mit seinem Wellenrauschen ein sanft verhallendes Totenlied durch die Jahrhunderte singt. Es kam in jenen Tagen nicht selten vor, daß die Gräber selbst von namhaften Verstorbenen nach einiger Zeit wieder geöffnet und die Gebeine in einen anderen Raum geschafft wurden, wo man sie pietätlos zu einem Skeletthause zusammenstellte. Später war einmal davon die Rede, den Sarg mit der Leiche Shakespeares nach der Westminsterabtei in London zu bringen, wo die großen Toten des Brittenreiches beigesetzt wurden. Beides hat die Inschrift des Dichters mit der eindringlichen Deutlichkeit, in der sie seinen letzten Willen kundgibt, zu verhindern gewußt.

Wie Washington Irving erzählt, war einmal eines der benachbarten Gräber eingesunken und mußte ausgemauert werden. Dabei entstand eine Öffnung zu Shakespeares Grab. Aber die Neugierde, die weiter dringen wollte, konnte weder Spuren von einem Sarge, noch von einem Skelett, sondern nur den Staub erblicken, in den der Leib des größten aller Dramatiker zerfallen war. Seine segnenden und fluchenden Worte haben es bewirkt, daß sein ewiger Schlaf im teuren Boden der Heimat niemals gestört wurde. Daß wirklich er und niemand anders hier ruht, beweist uns das alte Kirchenregister, das unter Glas aufbewahrt wird, und genaue Angaben über den Tag seiner Taufe und seines Todes enthält. Das Buch liegt vor dem Beschauer aufgeschlagen. Eine eiserne Klammer hebt die beiden Seiten, die uns interessieren, hervor und weist mit ihren Spitzen auf die beiden Daten hin.

Stratford erscheint uns namentlich deshalb als ein lieblicher und romantischer Ort, weil er von dem Silberband eines Flusses eingefaßt wird, an dessen Ufern sich Stadt und Land begegnen. Durch ihn erhält das Bild, das wir von dem Städtchen in uns aufnehmen, eine gefällige Abrundung und Geschlossenheit. Was durch den Fleiß bescheidener Menschen im Lauf von vielen Jahrhunderten geschaffen worden ist, hat die Natur in einen bunten und zierlichen Rahmen gefügt und damit zugleich den Weg zu dem Ozean

gezeigt, der die Völker nicht trennt, sondern mit einander verbindet. Es gibt in England mehrere Flüsse des Namens Avon. Der, an welchem Shakespeares Geburtsort liegt, führt zur Unterscheidung von den anderen die Bezeichnung „upper Avon“, „oberer Avon“. Er entspringt im Herzen Englands in der Nähe der alten ansehnlichen Stadt Northampton und zieht sich zu Füßen eines Hügels hin, auf dem sich das prächtige Stammschloß der Grafen von Warwick mit dem malerisch aufragenden großen Turm erhebt, der nach Julius Cäsar benannt ist. Hier gewinnt der Fluß an Breite und Tiefe, sodaß er in der Geburtsstadt Shakespeares bereits der Schiffahrt dient, um dann in südwestlicher Richtung weiter zu strömen, bis er sich in den Severn und mit ihm in den Meerbusen von Bristol ergießt. Der Vereinigungspunkt beider Flüsse ist Tewkesbury, eine Stadt, wo die Anhänger des Hauses York 1471 einen entscheidenden Sieg über die Männer der roten Rose errangen. Wenn Richard III. im Angesicht der Leiche Heinrichs VI. die Hand der Lady Anna erringt, erinnert er sich im Übermut seines Triumphes daran, daß er ihren Gatten, den Prinzen Eduard, in Tewkesbury erschlagen habe.

Der Avon stellt eine lange Reihe kleiner Windungen dar, und das Bild, das die Landkarte von ihm gibt, würde sich am besten mit einem dünnen langen Pfropfenzieher vergleichen lassen. Dadurch belebt er die Gegend in charakteristischer Weise und bewirkt eine beständige Verschiebung dessen, was man an Bildern der Natur und Schöpfungen der Menschenhand von seinen Ufern aus erblickt. Der Eindruck ist am stärksten, wenn man sich auf die Cloptonbrücke stellt, die vor vierhundert Jahren von dem Lord-Mayor von London und späteren Bürger von Stratford erbaut wurde und von ihm den Namen erhalten hat. Diese Brücke legt sich in vierzehn Bogen über den Fluß. Man kann von ihr einerseits über saftige, sanft ansteigende Wiesen mit weidenden Rindern, andererseits in die Stadt blicken, in deren anmutiger Gliederung wir den Spuren ihres größten Sohnes folgen. Als Shakespeare zum erstenmal und wahrscheinlich bangen Herzens die Heimat verließ, um in London die Schwingen seines Geistes frei zu entfalten, als er von der Themse im Vollgefühl seines Wertes als unabhängiger, begüterter Mann wieder

an die stillen Ufer des Avon zurückkehrte, konnte er keinen anderen Weg nehmen als über diese Brücke. Die reizende Poesie dieses Flusses hat ihn als Kind umschmeichelt, wenn er dem Spiel und Rauschen der Wellen zuschaute und den goldenen Schein der Abendsonne im Wasser erzittern sah.

Aber das Bild seines Heimatsflusses schwebte ihm auch später beständig vor Augen und wurde von ihm in seinen Dramen mehrfach verwertet. In den „Beiden Veronesern“ finden wir in der Schlußscene des zweiten Aktes, wenn Julia zu ihrem teuren Proteus reisen will und Lucetta sie in ihrem Entschluß aufhalten möchte, eine genaue Schilderung des Avon. Jene sagt:

„Der Bach, der nur mit sanftem Murmeln schleicht,
Tobt ungeduldig, wird er eingehemmt;
Doch wird sein schöner Lauf nicht aufgehalten,
Spielt er ein süßes Lied mit Glanzgestein
Und streift mit zartem Fuß jedwede Binse,
Die er auf seinem Pilgerpfad berührt.
So wandert er durch manche Schlangenwindung
Mit leisem Spiel zum wilden Ozean.“

Zahlreiche Gruppen von Weiden ziehen sich am Rande des Ufers hin, spiegeln sich im Wasser und neigen sich hin und her, wenn der Wind durch die langen, weit überhängenden Zweige weht. Unwillkürlich rufen wir den Namen Ophelias aus und denken an die unvergleichliche Stelle im „Hamlet“, wo die Königin den Tod des holden Mädchens schildert: „Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach und zeigt im klaren Strom sein graues Laub, mit welchem sie phantastisch Kränze wand von Hahnfuß, Nesseln, Maaßlieb, Purpurblumen.“ Das Laubgewinde, das Ophelia an den gesenkten Ästen aufhängen wollte, der falsche Zweig, der brach und sie ins Wasser sinken ließ, alles stimmt aufs Genaueste mit dem überein, was die Natur am Avon vor uns ausgebreitet hat. Von der Weide ist bei Shakespeare mehrfach als Sinnbild verlassener Liebe die Rede. Von ihr singt Desdemona in der Nacht, in der sie, schmählich verleumdet und beschimpft, von der Hand Othellos erdrosselt wird: „Weide, grüne Weide!“

Bei meinem Besuche in Stratford im Juni dieses Jahres war die Landschaft um den Avon in Sonnenlicht gebadet. Knaben zogen

ein Boot, mit dem sie auf dem Fluß soeben einen Ausflug gemacht hatten, ans Ufer und gingen lebhaft plaudernd nach der Stadt zu. Mehrere Schwäne ruderten mit stolz erhobenen Hälsen durch die Flut. Auf einer großen Wiese, auf welligem Terrain, wo die Bewohner von Stratford mit Vorliebe ihre öffentlichen Festlichkeiten veranstalten, hatte sich die vorher erwähnte Kinderschaar versammelt, um zu spielen, zu tanzen oder nach den Klängen einer kleinen Kapelle auf einem Karussel sich lustig im Kreise zu drehen. Jung-Stratford im fröhlichen Spiel unter freiem Himmel und hundert Schritte davon entfernt die Dreifaltigkeitskirche, wo der große William schlummert! Dort die frische Lebensflut, die vorwärts ins Ungewisse drängt, und hier die ehrfurchtgebietende Todesstätte mit der Unsterblichkeit im Reiche der Kunst! Es war ein Gegensatz, wie er ergreifender nicht gedacht werden konnte.

Bleiben wir am Ufer des Avon und lenken unsere Schritte so, daß wir die Dreifaltigkeitskirche im Rücken haben, so erblicken wir schon von weitem ein modernes Gebäude aus Backstein und Terrakotta im gotischen Stil. Ein Vorderhaus, das an der Straße liegt, wird durch einen oberen Gang mit einem runden Bauwerk verbunden, das ein spitz auslaufendes Dach aufweist. Zwischen ihnen erhebt sich ein schlanker Turm, der sie beide überragt. Die grelle rote Farbe will nicht ganz in die Umgebung passen, die so stimmungsvoll ausgeglichen und von einem Hauch des Altertümlichen erfüllt ist. Aber die Lage am Fluß und an einem hübschen Garten, der die Mauern umsäumt, ist prächtig. Wir nahen auch dieser Stätte mit gehobenen Empfindungen, weil sich in ihr der Dank der Nachwelt Shakespeare gegenüber einen würdigen Ausdruck verschafft hat. Schon im Jahre 1820 trat der Schauspieler Mathews mit dem Plan vor die Öffentlichkeit, in Stratford ein Shakespeare-Theater zu errichten, das mit einem Museum verbunden sein sollte. Aber die Idee wurde zunächst nicht ausgeführt, und erst im Jahre 1864 wieder aufgenommen, als man den dreihundertjährigen Geburtstag des Dichters in der ganzen gebildeten Welt feierlich beging. Die ersten Mittel dazu wurden von einem Stratforder Bürger, Charles Flower, gespendet, der auch ein Terrain am Flusse, wo man früher Schiffe ausgeladen und ausgebessert hatte, im rühmlicher Weise zur Verfügung

stellte. Am Geburtstage Shakespeares 1877 wurde der Grundstein zum Memorial-Theater gelegt, und genau zwei Jahre später konnte bereits seine Einweihung feierlich begangen werden. Noch zwei Jahre brauchte man, um auch eine Bibliothek und eine Gemäldegallerie hinzuzufügen, die sich auf den Dramatiker bezogen. Im Jahre 1888 konnte endlich die Hülle von einer Kolossalstatue fallen, die vor dem Theater inmitten des Gartens zur Aufstellung gelangte.

Wir beginnen unseren Rundgang im Shakespeare-Memorial, indem wir zuerst die Library, die Bibliothek, betreten, die sich im Erdgeschoß links vom Eingang des Vordergebäudes befindet. Sie enthält eine schätzenswerte Sammlung von Schriften, die sich mit den Werken Shakespeares und der Erforschung seines Lebens beschäftigen. In dem hinteren Zimmer sitzt hinter einem Stoß von Büchern, Broschüren und Akten ein junger Mann, der sich uns in liebenswürdiger Weise als Führer durch die Sammlungen zur Verfügung stellt. Er macht uns auf das Porträt Flowers sowie auf eine Reihe seltener Ausgaben aufmerksam, die das Entzücken jedes Bücherliebhabers bilden müssen. Er geleitet uns auch zu dem darüber gelegenen Stockwerk empor, in dem sich die Gemäldegallerie befindet. Uns interessiert namentlich die Sammlung von Porträts, die namhafte englische Schauspieler in ihren Shakespearerollen darstellen und ein wichtiges Kapitel der modernen Theatergeschichte in Bildnissen verkörpern. David Garrick, der durch seine vielbewunderte Kunst als Menschendarsteller Shakespeare erst wahrhaft populär machte und die große Tragödin Sarah Siddons eröffnen die Reihe. Sie schließt ab mit einer Marmorbüste der gefeierten Ellen Terry, die mit ihrem frischen Temperament und ihrer natürlichen Anmut das Londoner Publikum auch in reifen Jahren noch immer begeistert. Das Kunstwerk ist ein Geschenk von Henry Irving, dem bekannten Direktor und Charakterspieler des Lyceumtheaters in London, mit dem sie fast immer zusammen auftritt.

Das Shakespeare-Theater zeigt ein verhältnismäßig kurzes Parquett und eine breite Gallerie, die sich rund um den Innenraum ansetzt und mit bedeutender Tiefe emporsteigt. Der Saal enthält Plätze für gegen neunhundert Personen. Der Vorhang stellt das alte Globetheater dar, das Shakespeare sich selbst am rechten

Themseufer in London, in der damaligen Vorstadt Southwark, erbaut hat. In dieser Gegend strömte das Volk zusammen, wenn es sich nach der Tagesarbeit an mancherlei Lustbarkeiten zerstreuen wollte, während dieser Teil der englischen Metropole jetzt von Fabriken aller Art eingenommen wird. Das Globetheater war ein sechs- oder achteckiger Holzbau und so genannt nach der Figur des Atlas, der mit der Weltkugel auf dem Rücken dieser Bühne zum Wahrzeichen diente. Der Vorhang zeigt uns noch ein anderes Theater der damaligen Zeit, das den Titel „Bärengarten" führte und ebenfalls in Southwark lag. In der Mitte der Gardine erblicken wir eine feierliche Prozession der Königin Elisabeth, der erhabenen Beschützerin der dramatischen Kunst, die sich an den Aufführungen Shakespearescher Stücke gern ergötzte und schmunzelnd dreingeschaut hat, wenn sie in „Heinrich VIII." sogar als Taufkind auf die Bretter gebracht wurde. Die Bühne in Stratford ist mit allen modernen Einrichtungen der Technik versehen und so hoch, daß die Dekorationen weder umgelegt noch gerollt zu werden brauchen, sondern nach Belieben gehoben oder gesenkt werden können.

Das Memorial-Theater wurde am 23. April 1879 mit einer Aufführung von „Much ado about nothing", „Viel Lärm um Nichts", eingeweiht und seit dieser Zeit wird der Geburtstag des Dichters regelmäßig durch Vorstellungen gefeiert, an denen namhafte Künstler teilnehmen und die eine Woche hindurch ein kunstbegeistertes Fremdenpublikum anziehen. Vor drei Jahren zeigte sich an dieser Stätte, die nach der Idee ihres Begründers nur dem reinsten und edelsten Shakespearekultus gewidmet sein sollte, auch Frau Sarah Bernhardt als Hamlet, worüber die deutschen Shakespeareverehrer mit Recht sehr ungehalten waren.

Steht man im Theater in der Mitte der Gallerie, mit dem Rücken zur Bühne, so blickt man in den Garten hinunter, wo ein großes eindrucksvolles Bronzestandbild von Shakespeare errichtet ist. Es ist ein Geschenk des Künstlers, des Lords Ronald Gower, und so aufgestellt, daß der Dichter am Ufer des Avon entlang nach seiner Begräbnisstätte in der Trinity-Church hinüberblickt. Er sitzt in einem runden Sessel mit leicht vorgebeugtem Oberkörper.

Die Linke legt sich über die Rücklehne, die Rechte ruht mit der Feder in der Hand auf dem Knie. Das leichte Obergewand fällt in reichem Faltenwurf zur Erde und trägt dazu bei, die Formen dieses Standbildes in gefälligem Fluß zu erhalten. Der mächtige runde Sockel wird von einem viereckigen Untergestell getragen, an dessen Flächen Tragödie und Historie, Komödie und Philosophie der Größe des Dichters in Gestalt von vier seiner bekanntesten Charaktere huldigen. An der Vorderseite steht Prinz Heinz vor uns in der berühmten Scene aus dem zweiten Teil von „Heinrich IV.", wie er seinen zu Tode kranken Vater bereits für verschieden hält, die Krone von dessen Bett nimmt und sie sich hinausschreitend auf's Haupt setzen will. Links von uns sitzt der fröhliche Sir John, der mit dem Finger der linken Hand am Munde eine neue Lügengeschichte ankündigt, während er in der Rechten eine Kanne hält. Ihm gegenüber hat Hamlet in der Kirchhofsscene mit dem Schädel Yoricks Platz gefunden und an vierter Stelle, dem Theater zu, tritt uns die Lady Macbeth als Nachtwandlerin entgegen, wie sie vergeblich die blutigen Flecken von der Hand abwischen will.

Wer allen Spuren Shakespeares in und bei Stratford nachgehen und sich vergegenwärtigen wollte, welche Eindrücke der Dichter namentlich als Knabe und Jüngling empfangen hat, würde seine Anschauungen noch vielfach zu erweitern haben. Er müßte nach Coventry hinausfahren wo in des Dichters Jugend regelmäßige Aufführungen von religiösen Schauspielen stattfanden und sich Schloß und Park von Charlecote ansehen, wo noch heute ein Nachkomme des Sir Thomas Lucy wohnt, der als Friedensrichter Shallow in den „Lustigen Weibern von Windsor" mit dem silbernen Hecht und Leu im Wappen unsterblich geworden ist. Er müßte es nicht versäumen, das Schloß von Kenilworth kennen zu lernen, wo Lord Leicester die Ankunft der Königin Elisabeth mit einer Reihe von prachtvollen Festlichkeiten feierte, die auf den elfjährigen Shakespeare gewiß einen um stärkeren Eindruck gemacht haben, als ein Verwandter seiner Familie eine angesehene Stellung bei Leicester einnahm, bis er in Ungnade fiel und hingerichtet wurde.

Wir begnügen uns aber damit, den Weg nach dem nahegelegenen Shottery einzuschlagen, bis wir zwischen Wiesen, Büschen und Bäumen eine alte Hütte aufsteigen sehen. Sie ist dieselbe, die Shakespeares Frau, Anne Hathaway, bewohnt hat. Das idyllische Bild, das Stratford bietet, wiederholt sich hier im kleinen. Wenn sich der Avon um die Stadt schlängelt, zieht sich hier am Dorf ein Bach hin mit ähnlichen Weiden, wie wir sie dort beobachtet haben. Die Hütte ist noch genau so erhalten, wie sie zu Zeiten des Dichters beschaffen war. Wir glauben ihn im Erdgeschoß vor dem Kamin auf dem schweren Sessel sitzen zu sehen, während er der Geliebten lächelnd in die Augen sah, ihre Hand erfaßte und zärtliche Worte mit ihr austauschte. Im oberen Stockwerk steht eine alte geschnitzte Bettstelle, ebenfalls aus der Zeit, als er sich verheiratete. Unwiderstehlich ist der Zauber der Stimmung, der uns hier umgibt, wenn wir diese Räume betrachten, durch den Garten schreiten, in dem allerlei Feldblumen blühen und zu dem moosbedeckten Dach dieser Hütte emporblicken. Sie wird noch jetzt von einem unmittelbaren Nachkommen der Familie Hathaway bewohnt, einer Mrs. Baker, einer alten, am Stock umherhumpelnden Frau, die es sich nicht nehmen läßt, mit uns die verfallenen Treppen hinauf- und hinabzusteigen.

So wird die Vergangenheit bei dieser Wanderung immer lebendiger vor uns. Alles, was wir erblicken, verschmilzt in unserer Phantasie mit der Persönlichkeit des einzigen Mannes. Wenn wir Stratford wieder erreichen, dämmert bereits der Abend herauf. Es würde uns kaum wundern, wenn plötzlich aus den verlängerten Schatten der Dichter selbst hervortreten und durch die stillen Gassen Stratfords schreiten würde. Er, der große Wohltäter der Menschheit, der aus so schlichter Umgebung hervorgegangen ist und sich aus schweren inneren und äußeren Kämpfen zur Adlershöhe in einem Meer von Licht emporgeschwungen hat. Er, dessen Blick in die Unendlichkeit schweifte und die geheimsten Regungen der Menschenbrust durchforschte und dessen Persönlichkeit die Sonne war, die in seinen Dramen durch die Jahrhunderte fortleuchtet.

# Die „Oresteia“ des Aeschylos.

Von den vielen Fremden, die alljährlich nach Sizilien kommen, entschließt sich nur ein kleiner Bruchteil dazu, mit dem Schiff oder der Eisenbahn die südwestliche Küste der Insel zu bereisen. Die Fahrt ist umständlich, da der Dampfer nur einmal in der Woche anlegt und auch der Verkehr auf den Schienen nur als Nebenbahn mit vielen Stationen ausgeführt wird. Wer diese Gegend nicht als Historiker oder Altertumsforscher besucht oder zum Studium eines trostlosen sozialen Elends sich in die Schwefelgruben von Campobello führen läßt, wird im Vergleich zu den überwältigenden Schönheiten, die Sizilien sonst bietet, diese Reise im allgemeinen wenig lohnend finden. Aber auf der Hälfte des Weges zwischen Girgenti und Modica wird man, nachdem sich das Auge eine Zeit lang an unfruchtbarem und einförmigem Lande müde gesehen hat, aufmerksam und nachdenklich, sobald man sich wieder der Küste nähert und die kleine Hafenstadt Terranova erreicht. Zwischen den Häusern neueren Ursprungs und in der unmittelbaren Umgebung des Ortes stößt man auf die Ruinen und Tempelreste der alten griechischen Stadt Gela, die im fünften Jahrhundert vor Christi Geburt ihre Blütezeit erlebte. Hieron machte sie zu einer geweihten Stätte der Musen und versammelte an seinem Hofe die großen Dichter seiner Zeit. Unter ihnen lebt keiner in unserer Erinnerung so unmittelbar fort als Äschylos, der Vater der griechischen Tragödie und ihr gewaltigster Meister. Was ihn veranlaßt haben mochte, seine Heimat zu verlassen, für deren Unabhängigkeit er bei Marathon und Salamis unter den Tapfersten gekämpft, deren Sieg über den barbarischen Feind er in den „Persern“ so herrlich geschildert und deren Hauptstadt Athen er zum Mittelpunkt seines dichterischen Schaffens gemacht

hatte, wissen wir nicht. Alle Gründe, die man früher für diesen Entschluß geltend machte, wie die Vermutung, daß er im Wettkampf um den Preis des Dramas von Sophokles besiegt worden sei und sich deshalb eine Art Selbstverbannung auferlegt habe, sind von Welcker als hinfällig nachgewiesen worden. Tatsache ist nur, daß Aschylos im Jahre 456 vor Christi Geburt in Gela starb. Man erzählt, daß ein Adler, der über ihm in der Luft schwebte, aus seinen Fängen eine Schildkröte auf sein Haupt fallen gelassen und ihn dadurch getötet habe. Der Dichter war neunundsechzig Jahre alt und seine Bestattung wurde ein feierliches Ereignis für die Stadt. Die Worte, die seinem Grabmal eingefügt wurden, hatte er vorher selbst bestimmt. Er gedachte darin nicht seiner Dramen von denen wir mit den sieben erhaltenen noch nicht den zehnten Teil seines Lebenswerkes besitzen, sondern nur seiner Teilnahme an der Schlacht bei Marathon, bei der er zahlreiche Wunden empfing.

Zwei Jahre vor seinem Ableben hatte der Dichter noch seine letzte Tetralogie, die „Oresteia" nebst dem verloren gegangenen Satyrspiel „Proteus" in seiner Heimat aufführen lassen und damit einen Preis errungen. Seit jenem Dionysosfeste vom Jahre 458 in Athen wissen wir von keiner namhaften Aufführung der drei Dramen, in denen sich für uns die erhabene Kunst des Äschylos zu ihrer höchsten Bedeutung gesteigert, in neuerer Zeit. Sie sind dem Theater der modernen Kulturvölker völlig fremd geblieben und aus der Geschichte der Bühnenkunst gerade so verschwunden wie die sizilianische Hafenstadt, in der ihr Verfasser an seinem Lebensabend, wehmutsvoller Erinnerung voll, das Rauschen des afrikanischen Meeres vernommen hat, aus dem politischen Leben. Um so größer war zu allen Zeiten der Erfolg und die Bewunderung, die der „Oresteia" bei den Philologen und Kennern des Altertums, bei Ästhetikern und Literarhistorikern zuteil wurde. Alle sind sich darüber klar gewesen, daß dieser Dramencyklus in Bezug auf das Erschütternde der Vorgänge, den weiten nationalen Hintergrund, die eherne Verkettung von Schuld und Sühne, das Ineinandergreifen von Menschenschicksal und göttlichem Walten nicht einmal von Sophokles übertroffen worden ist, der uns doch durch die edle Harmonie seiner Schöpfungen, das zauberisch Anmutige und zugleich Hoheitsvolle seiner Empfindungs-

weise, den melodischen Fluß seiner Sprache als unerreichtes Vorbild erscheint, wenn er die Herrschaft des Menschen oder das Unüberwindliche der Liebe preist. Äschylos müssen wir, was poetischen Tiefsinn und Pracht der Bilder betrifft, mit Dante und in Bezug auf tragische Kraft mit Shakespeare in Verbindung bringen. In den „Choephoren" spricht der Chor in einem Bilde zu uns, das Lady Macbeth braucht, wenn sie fragt, ob der Ozean das Blut von ihren Händen fortwaschen könne und kurz bevor Ägisthos und Klytemnästra dem rächenden Beil erliegen, plappert die alte Kinderfrau Kilissa ganz ähnlich wie der betrunkene Pförtner in der Nacht, die König Duncan das Leben kostet. Ebenso leicht wäre es, Berührungspunkte zwischen der Kunst des ältesten tragischen Dichters und der Weltanschauung Goethes nachzuweisen. Ueberall merkt man, wie sich unsichtbare Fäden von ihm zu dem Höchsten hinüberziehen, was wir auf dem Gebiete der Poesie überhaupt besitzen. Steht die „Oresteia" aber wirklich als erhabener Gipfel der dramatischen Kunst da, so darf sie für unsere moderne Bühne, mag diese noch so sehr des religiösen Charakters der griechischen entkleidet sein und oft nur Unterhaltungszwecken dienen, nicht ganz verloren gehen. Daß dies bisher dennoch geschehen ist, fällt nicht so sehr unseren Theaterleitungen und Zuschauern als einem andern Umstande zur Last, der als Entschuldigung für solch zögerndes Verhalten dienen konnte.

Wir haben erst in jünster Zeit eine Uebersetzung der Dramen des Äschylos erhalten, die auf der feinsten und tiefsten Kenntnis der griechischen Sprache und Kultur beruht und zugleich ein Meisterwerk poetischer Nachempfindung und vollendeter Herrschaft über unsere Muttersprache ist. Die Bände, welche die Weidmannsche Buchhandlung in Berlin unter dem Titel „Griechische Tragödien, übersetzt von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff" in dankenswerter Weise zu billigen Preisen herausgibt, bilden eine Epoche in unserer Übersetzungsliteratur überhaupt und in unserer Kenntnis des Griechentums im besonderen. Wir versteigen uns kaum zu hoch, wenn wir annehmen, daß diese Übertragungen für das Verständnis der drei Tragiker des griechischen Altertums gerade so viel bedeuten, wie die Übersetzung von Schlegel-

Tieck für ein tieferes Eindringen in das Wesen der Shakespeareschen Kunst und die Verbreitung seiner Dramen. Wilamowitz-Möllendorff, der seit dem Jahre 1897 den Lehrstuhl für klassische Philologie an der Berliner Universität einnimmt, ist in seinem Fache eine einzige Erscheinung. Ihm ist das Studium des griechischen Geisteslebens keine trockene wissenschaftliche Beschäftigung, sondern ein unentbehrliches und unmittelbares Bedürfnis für Seele und Phantasie. Er lebt und atmet in der Klassizität, er blickt zu den griechischen Idealen empor wie ein frommer Mensch zu seinem Gott mit dem er sich völlig eins weiß, von dem er fühlt, wie er ihn auf seinem ganzen Lebenswege leitet und fördert. Wilamowitz-Möllendorf besitzt ferner die Gabe, zu seinen Studenten in freier Rede eben so verständlich zu sprechen wie zu seinen Fachgenossen, auch wenn er die tiefsten Fragen seiner Wissenschaft behandelt. Daneben hat er zweimal zu einem Publikum, bei dem er gar keine Voraussetzungen machte, in ergreifender Weise über die „Oresteia" gesprochen. Sein Hauptverdienst bleibt aber, daß er uns in den Stand gesetzt hat, die Trilogie wie eine in deutscher Sprache verfaßte gedankenschwere Dichtung mühelos zu lesen und zu verstehen. Wir brauchen uns nur vorher mit dem gelehrten und philosophischen Material vertraut zu machen, das er in seinen Einleitungen niedergelegt hat. Diese zu lesen, bildet aber selbst wieder einen großen Genuß, weil man das ganze Werden und Entstehen der griechischen Tragödie wie in transparenten Bildern vor sich erblickt. Das Fernliegende wird uns nahegerückt, das Dunkle aufgeklärt, das Verwickelte vereinfacht. Wir haben das Gefühl, daß wir zu Hause sind in einer Welt, von der uns doch in Wahrheit fast dritthalb tausend Jahre trennen. Der Übersetzer, der seinem Dichter so begeistert huldigt, ihn so fein auslegt und ihn so vollendet nachschafft, ist dabei ein kraftvoll empfindender moderner Mensch. Ihm giebt das Bewußtsein, auf der richtigen Spur zu sein und bei der Entwickelung seiner Wissenschaft erfolgreich mitgeholfen zu haben, Mut zum Abwehren wie zum Bewundern. Er legt sein Gesicht in ironische Falten, wenn er von der Art spricht, wie bei uns auf den Schulen Griechisch gelernt und gelehrt wird. Er führt eine Stelle aus der Übersetzung des „Agamemnon" von Wilhelm von

Humboldt an und sagt, das sei erstens kein Deutsch und es seien auch keine Verse, zweitens sei es ohne das Griechische nicht zu verstehen und drittens habe Humboldt das Griechische nicht verstanden, obwohl er bei seiner Arbeit von Gottfried Hermann unterstützt und auf seinem Gebiete so gut unterrichtet war wie, von einigen Engländern ausgenommen, irgend einer von seinen Zeitgenossen. Wilamowitz-Möllendorff betont auch das Veraltete in den Darstellungen von Curtius und Grote und würde es sich als Feigheit vorwerfen, wenn er nicht erklären wollte, daß die griechische Kulturgeschichte eines sonst mustergiltigen Schriftstellers wie Jakob Burckhardt für die Wissenschaft nicht existiere und daß die Herausgabe von dessen alten Heften, mit denen er um ein halbes Jahrhundert in der Wissenschaft zurückgeblieben war, eine Verletzung der Pietät gegen den verehrten Mann bedeute. Unser Übersetzer bringt an Stelle des Titels „Choephoren" für den zweiten Teil der Trilogie die Bezeichnung „Das Opfer am Grabe" und nennt den dritten Teil „Die Versöhnung, wobei er in Parenthese und kleinerer Schrift den Namen „Eumeniden" folgen läßt. Das ist charakteristisch für die ganze Arbeit, die neben seiner philologischen Gründlichkeit auch seinem künstlerischen Gefühl Ehre macht. Es würde zu weit führen, wenn wir im einzelnen zeigen wollten, wie er die kühnen Bilderperioden des griechischen Dichters, ohne ihnen etwas von ihrer Fülle zu nehmen, vereinfacht, wie er den Dialog überall mit frischem lebendigen Sprachgeiste getränkt hat. Er geht von der Voraussetzung aus, daß seine Übertragung kein einziges Wort enthalten dürfe, das einem gebildeten deutschen Ohr fremd oder gar unverständlich klingt. In besonders schwierigen Fällen, wenn es sich nicht anders machen läßt, nimmt er auch einen Ausdruck aus einer neueren Sprache. So spricht Klytemnästra, indem sie an das soeben eroberte Troja denkt und sich den Einzug der Sieger in die Stadt ausmalt, vom „Fourier", der die Quartiere besorgt und die Lebensmittel herbeischafft, nach dem französischen „fourrier" und gleich darauf vom „Biwak", das bekanntlich unser deutsches „Beiwacht" war und dann als „bivouac" bei den Franzosen in Gebrauch kam. So ist dies erhabene dramatische Gedicht mit ebenso viel Vorsicht wie Kühnheit aus dem Griechischen ins Deutsche in einer Weise

umgewandelt worden, die den Stempel der Vollendung an sich trägt. Wer die Übersetzung liest, wird sich sagen, daß ihm ein herzerhebender köstlicher Genuß, der ihm bisher versagt war, nunmehr mühelos zuteil wird.

Das Erscheinen dieser monumentalen Arbeit war der Ausgangspunkt für die Aufführung der „Oresteia" bei der Nachmittagsvorstellung, die der akademische Kunst-Verein am Sonnabend, den 24. November 1900, im Theater des Westens in Charlottenburg veranstaltete. Sie ist aus der Begeisterung hervorgegangen, welche durch die Lehrtätigkeit des Übersetzungskünstlers in den Herzen unserer studentischen Jugend hervorgerufen wurde, aber sie konnte selbstverständlich nicht von ihr allein bewältigt werden. Wie im Jahr vorher hatte man die Regietätigkeit des Dr. Hans Oberländer zu Hilfe genommen, von dem damals der „König Ödipus" und die „Antigone" inszeniert waren. Wir besitzen von ihm eine wertvolle dramaturgische Arbeit: „Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im achtzehnten Jahrhundert", als fünfzehnten Band der schätzenswerten „Theatergeschichtlichen Forschungen", die Berthold Litzmann im Verlag von Leopold Voß, Hamburg und Leipzig, seit einer Reihe von Jahren herausgibt. Ebenso war es notwendig, sich für die schwierigen Rollen der Tragödien an Berufsschauspieler zu halten, wenn man das ganze Unternehmen nicht von vornherein gefährden wollte. Die Aufgabe bestand darin, alles Veraltete, Zufällige und Störende von der Aufführung abzustreifen und keinen philologischen Kleinkram aufkommen zu lassen, vielmehr die Sache so anzufassen, daß man die Seele des Dichters und seines Werkes spüre, daß sein Geist in uns wieder lebendig werde. Was zu unserm Empfinden nicht mehr paßt, mußte rücksichtslos beseitigt, was uns über die vielen Jahrhunderte hinaus begeistern und erheben kann, desto reiner und unmittelbarer herausgestaltet werden. Wir wissen es ja, wir leben nicht in dem alten Athen, sondern in dem neuen Berlin, nicht in dem antiken Dionysostheater, das über siebenundzwanzigtausend Plätze umfaßte, sondern in einem modernen Theatersaal für höchstens siebzehnhundert Menschen. Über uns wölbt sich nicht der fast immer heitere Himmel, das lachende Blau, wie in Athen. Über unsere Zuschauerreihen

weht nicht vom Meere her eine frische Brise. Unsere Zuschauer tragen nicht Weinlaub im Haar und ahnen nicht, wie man die Freude am sinnlichen Lebensgenuß mit der Andacht vor dem Höchsten durch die Kunst verbinden könne. Die religiöse Stimmung, von der Äschylos so tief durchdrungen war und die er seinem Publikum mitzuteilen wußte, fehlt uns völlig. Sie wird durch das Verlangen ersetzt, sich den Kulturbesitz aller Zeiten anzueignen. Ihr entspricht die unbestimmte Ahnung, daß die Bühne, wenn sie nach den höchsten Aufgaben strebt, unvergleichlich gewaltiger wirkt als jede andere Kunstform. Auch in diesem Bemühen und Kräfteaufwand, Hoffen und Erwarten liegt etwas Frommes, das der religiösen Empfindung wenigstens nahe kommt. Darüber sind wir uns wohl alle einig, daß der Preis, der den Beteiligten winkt, auch der größten Opfer wert ist. Die Schaustellung schwerer Sünden und eines furchtbaren Strafgerichts darf uns nicht erschrecken. Wir fühlen zwar Schauder vor dem Blut, das in dieser Dramenkette vergossen wird, so daß es uns scheint, als habe sich der Boden zum Schluß damit vollgesogen und könne nicht mehr aufnehmen. Aber wenn unsere Seele die Bürde, die der Dichter auf sie ladet, kaum noch tragen kann, wird uns wieder leichter ums Herz und wir empfinden die Reinigung von aller Schuld, die Beruhigung der Leidenschaften, den Übergang zu milderen Sitten. Im Hintergrund der Handlung haben wir uns das Ende des Völkerringens vor Troja zu denken, von dem wir durch die Flammenpost Kunde erhalten, und wie ein furchtbarer Fluch ragt die Erinnerung an die Tragödie von Atreus und Thyest in die Gegenwart hinein mit den hingeschlachteten Söhnen, die dem ahnungslosen Vater als ekles Mahl vorgesetzt wurden. Agamemnon, der nach Atreus die Herrschaft in Argos in Händen hält, wird bei der Rückkehr aus dem trojanischen Kriege von seinem verbuhlten Weibe Klytemnästra erschlagen, die hierauf an der Seite ihres Liebhabers das Land regiert. Ihr fernweilender Sohn Orest, der noch im zarten Jünglingsalter steht, wird von Apollon angewiesen, diesen Mord zu rächen und er erschlägt seine Mutter, nicht weil er es will, sondern weil er es muß auf Grund des göttlichen Befehls. Aber nun heften sich die Rachegeister an seinen Sohlen und unterwerfen ihn furchtbaren Gewissensqualen. Zum Schluß treten die

Götter selbst auf, Apollon, vor dessen Tempel die Blutschuld gesühnt erscheint und Athene, welche die Entscheidung bringt. Sie wählt aus den Bürgern Athens Richter aus, bei deren Ausspruch sich Schuldig und Nichtschuldig die Wage halten. Die Stimme Athenes bewirkt die Freisprechung des Orestes. Die Erinnyen, die Vollstrecker der Rache, verwandeln sich in Eumeniden, in gnädige Behüter der Stadt, auf welche der Chor zum Schluß einen herrlichen Hymnus anstimmt.

Vielleicht hatte Äschylos in der Prometheustrilogie ein Werk vollendet, das an Tiefsinn und weltumfassender Bedeutung die „Oresteia" noch überragte und den Griechen das war, was uns die beiden Teile des Goetheschen „Faust" sind. Zu einer solchen Vermutung mag man kommen, wenn man den „Gefesselten Prometheus" liest, den wir vollständig besitzen, während wir uns von dem Vorspiel „Prometheus, der Feuerbringer", dem Drama der Schuld, und dem Nachspiel „Der befreite Prometheus", dem Drama der Versöhnung, aus Bruchstücken und verkürzten Inhaltsangaben nur eine allgemeine Vorstellung machen können. Die Art, wie der Wohltäter der Menschheit von den beiden Riesen Kraft und Gewalt, ohne einen lauten Ton von sich zu geben, an den starren Felsen des Kaukasus geschmiedet wird, sein wildes Sichaufbäumen gegen den tyrannischen Willen des Zeus, sein erschütterndes Klagen, das sich mit dem süßen Gesang der Okeaniden verbindet, endlich sein gewaltiger Ausruf zum Schluß, während er mit dem Felsen versinkt: „O heilige Mutter, o Äter, des allheilspendenden Lichts allheilige Bahn, seht, welch Unrecht ich leide!", dies alles ist unbeschreiblich erhaben, aber doch nur ein Teil der ganzen Dichtung, die versöhnend endigte, indem Prometheus von seinen Ketten gelöst wird und mit Zeus zur Hochzeit der Thetis wandelt. Ein Bild der Entwickelung des Menschengeistes, wie er sich von dem erdrückenden Gewicht der Naturgewalten losringt und sie durch erfinderische Kraft sich zu Dienern macht, scheint in dieser Trilogie entrollt worden zu sein bis zur Ahnung, daß auch die Weltherrschaft des Zeus keine ewige sei: „Einst kommt ein anderer, mächtiger als er, doch ihn zu nennen wage ich noch nicht!" Aber der Verlust der beiden anderen Dramen wiegt zu schwer, als daß wir

in dem „Gefesselten Prometheus“ allein schon den ganzen Äschylos finden könnten. Dieser offenbart sich für uns einzig und allein in der „Oresteia“. Ihre drei Dramen senken sich uns in die Seele, als hörten wir eine sich gewaltig aufbauende Symphonie und jedes von ihnen hat eine ganz bestimmte Grundfarbe. „Agamemnon“ wirkt wie der Glanz und das Rauschen eines Königsmantels, als Offenbarung der Herrscherpracht. Aus einem freudigen Anlaß, der Beendigung des zehnjährigen trojanischen Krieges und der Rückkehr des Mannes, von dem das harrende Volk die Gestaltuug seines Schicksals erwartet, entwickelt sich auf Grund des alten Fluches die die Mordtat in einer unheimlich düsteren und bangeu Stimmung. Bei den gleißnerischen Worten, mit denen Klytemnästra, schon von Mordgedanken erfüllt, ihren todgeweihten Gatten begrüßt befiehlt sie den Dienerinnen, Purpurdecken bis zum Tore zu legen. Wilamowitz-Möllendorf meint, daß Emile Zola in dem Roman „Argent“ diese Scene benutzt habe, wenn Saccard auf der Höhe seines Erfolges, unmittelbar vor seinem Sturz, nach Hause fährt. Es heißt bei Zola: „Un valet étalait un tapis, qui des marches du vestibule se déroulait sur le trottoir . . . et Saccard daignait quitter la voiture et il faisait son entrée en souverain“. Der Übersetzer fügt hinzu: „Ich meine den französischen Dichter zu ehren, indem ich darauf hinweise“, und erinnert noch an andere Ähnlichkeiten zwischen Äschylos und modernen Dichtern, namentlich Lord Byron und Leopardi. Das zweite Drama „Das Opfer am Grabe“ empfängt seine Stimmung von dem Erdhügel, der vor dem Schloß der Atreiden in Argos errichtet ist und das Grab Agamemnons bildet. Es beherrscht die Scene und wirkt als eine unaufhörliche und unabwendbare Mahnung zur Rache. Sein Anblick macht den Willen des jungen Sohnes, der zur blutigen Vollstreckung des göttlichen Auftrags berufen ist, steinhart, als wäre er das Gesetz selbst, und erst später, nachdem die Tat geschehen ist, fühlt er, daß er doch nur ein schwacher Mensch und den Rachegöttinnen verfallen sei, die zunächst ihm allein sichtbar werden. Im dritten Stück, dem herrlichsten von ihnen, treten sie mit den beiden Göttern für alle sichtbar und redend auf, wollen von ihrem Rächeramt, durch Klytemnästras Schatten aufgestachelt, nicht weichen und

müssen sich doch endlich aus unerbittlichen Naturdämonen in sittliche Mächte verwandeln, als wolle ein neuer Tag für das Land anbrechen in der vernünftigen Schlichtung aller Rechtsstreitigkeiten. In dem Chorliede des Schlusses besänftigt sich das prachtvolle Gewitter der Tragik des Äschylos und es lacht uns bereits die sonnige Frühlingslandschaft entgegen, mit der uns Sophokles in seinen Dichtungen begrüßt.

Die Aufführung der Trilogie ging aus den vereinten Anstrengungen vieler künstlerischer Kräfte hervor, die, ohne Vorbild für ihre Leistungen, mit ganzer Liebe und, wie wir gleich vorausschicken wollen, in allem Wesentlichen mit vollem Gelingen bei der Sache waren. Die Vorstellung begann im Theater des Westens nachmittags um zwei Uhr, und dauerte mit einer nicht zu langen Pause viereinhalb Stunden, ohne daß auf der Bühne oder in dem dicht gefüllten Theaterraum eine besondere Ermüdung zu bemerken war. Die „Oresteia“ war in der Weise eingerichtet, daß in den beiden ersten Dramen je einmal, in dem dritten zweimal der Vorhang fiel, das Ganze sich also in sieben Bilder gliederte. Für die musikalische Begleitung der Tragödie war in Max Schillings, dem Komponisten der „Ingwelde“ eine treffliche Kraft gewonnen worden, die sich in den Geist der Dichtung mit vielem Verständnis eingelebt und sie durch stimmungsvoll feierliche Weisen charakteristisch illustriert hatte. Die musikalische Einleitung, die mit der Eröffnungsscene des Dramas durch den Wächter verschmolzen war und die Wahrnehmung des Feuertelegraphen mit der Kunde vom Fall Trojas wiedergab, erschien wohl etwas zu lang. Alles Übrige fügte sich aber als melodramatische Begleitung des Chors dem Ganzen schicklich ein. Schon in den beiden Bildern des ersten Stücks traten Agamemnon und Klytemnästra bedeutungsvoll hervor, jener in der düsteren Majestät des Herrschers, diese in der heuchlerischen und gewalttätigen Natur des buhlerischen und nach dem Throne begierigen Weibes. Die Kassandrascene wirkte dagegen ein wenig breit. Auch das erste Bild des zweiten Dramas, wenn Orestes und Elektra am Grabe Agamemnons sich begegnen, wollte nicht recht in dramatischen Fluß kommen. Hier dürfte eine knappere Fassung des Textes geboten sein. Von nun ab rollte aber die ungeheure

Entwickelung der Handlung von dem furchtbarsten Verbrechen, dessen sich ein Mensch schuldig machen kann, dem Muttermord, bis zu der wundervollen Freisprechnung des Orestes durch Götterbeschluß unaufhaltsam an dem atemlos lauschenden Publikum vorbei. Die Tötung Klytemnästras war geschickt ausgeführt und bildete das Äußerste an dramatischem Druck. Wie eine theatralische Offenbarung edelster Art wirkte das dritte Stück, dessen Schauspiel zuerst vor den Tempel des Apollon, dann auf eine Höhe vor der Stadt mit dem Ausblick auf die marmornen Monumente und das blau schimmernde Meer verlegt war. In diesem Drama gab es nicht einen einzigen toten Punkt, vielmehr reihte sich eine tiefe Wirkung an die andere von dem Auftreten Apollos und der Athene, bis zum Zusammenberufen des Volksgerichts, der Versöhnung der Erinnyen, ihrer Umwandlung zu den Beschützerinnen Athens und der Teilnahme des ganzen Volks an den Segenssprüchen für das Land. Wir haben im Theater selten eine vollere, tiefere und edlere Wirkung empfunden, als bei dieser Gelegenheit. Ob hier und da eine Besetzung nicht ganz richtig war, ist gegenüber dem großen Erfolg dieser Aufführung nebensächlich. Wir freuen uns, daß so viel Arbeit einen so reichen Lohn gefunden hat. Die gute Saat, die ausgestreut ist, wird und muß aufgehen, denn der Beweis, daß die „Oresteia" trotz der Veränderung des künstlerischen Schaffens, trotz der Umwandlung des ganzen Kulturlebens seit der Griechenzeit sich ebenso gut spielen läßt wie vor drittehalbtausend Jahren ist unwiderleglich erbracht worden.

# Dramen des Aristophanes.

Was selbst die feinsten Kenner und wärmsten Freunde des klassischen Altertums nicht für möglich gehalten haben, die Wiederbelebung des griechischen Dramas auf der modernen Bühne, scheint immer mehr zur Wahrheit zu werden. Nach dem gewaltigen Donnerer Äschylos, bei dessen Tragödie uns das Blut in den Adern stocken wollte, ist nun im Berliner Theater im Dezember 1900 der schärfste, originellste und umfassendste aller Bühnensatiriker, Aristophanes, zu Wort gekommen, von dem selbst ein so abgesagter Feind der Bühne wie Plato in einem Epigramm erklärte, daß sein Geist ein unvergängliches Heiligtum der Huldgöttinnen sei. Dieser Philosoph kannte den Dichter persönlich und scheint grade in Bezug auf ihn den Ausspruch getan zu haben, daß man ohne ein klares Bewußtsein über das Lächerliche auch das Wesen des Ernsthaften nicht erkennen könne. Mit solchen Worten drückte er dem übermütigsten aller Bühnendichter, dessen Späße den Athenern wie fressendes Feuer erschienen, den Kranz künstlerischer Vollendung auf die Stirn und stempelte seine satirische Laune, die wie von hoher Warte über die Torheiten seines Volkes und seiner Zeit hinwegblickte, zu einem Welthumor ohne Gleichen. Wollte man alle Stimmen sammeln, die zum Preise des Lustspieldichters laut geworden sind, so würde man einen Chor der edelsten Geister hören bis zu Goethe, der sich an seinen Werken so begeisterte, daß er die „Vögel" als literarische Satire fortsetzte und ihn den ungezogenen Liebling der Grazien nannte.

Als Aristophanes um 450 vor Christi Geburt geboren wurde, war Äschylos bereits mehrere Jahre tot. Wie wir aus den Tragödien dieses Dichters das Schlachtgetümmel der griechischen Freiheits-

kämpfe gegen die Perser herauszuhören glauben, so sind die Lustspiele des andern ganz erfüllt von dem äußern Wirrsal und den innern Kämpfen während des peleponnesischen Krieges, den wechselnden Siegen und Niederlagen zwischen Athenern und Spartanern. In dieser Zeit der Unruhe, Sorge und Angst um den kommenden Tag, als Ehrgeiz und Eitelkeit sich hervordrängten, trat Aristophanes mit der Verwegenheit der Jugend auf, dachte der alten heldenhaften Marathonzeit und begann ein unauslöschliches Gelächter über seine Landsleute anzuschlagen, das durch die Jahrtausende in ungeschwächter Stärke hindurchklingen sollte. Ohne Göttliches zu verspotten, zieht er doch selbst den Gottvater Zeus in seine Satiren hinein, läßt ihn in den „Wolken" von Sokrates gestürzt werden und macht diesen zum Urbild aller Sophisten. Daneben schreitet er festen Fußes durch alle Schichten der athenischen Gesellschaft hindurch, indem er nach links und rechts Hiebe austeilt, bei denen die Getroffenen schmerzhaft zusammenzuckten und die Übrigen vor Schadenfreude laut auflachten. Aus dem öffentlichen Leben und den Kaufläden der Gasse, aus den kleinen Freuden und Schmerzen der Familie holt er sich seine Figuren nnd überschüttet sie mit drolligen Einfällen. Schon als junger Mensch verspottet er in den „Acharnern" seine Vaterstadt Athen als alten, täppelnden, rührseligen Mann, der sich als Trostmittel von dem sentimentalen Euripides den Tränenschwamm und ein Körbchen mit vertrockneten Kohlblättern ausbittet und die Freude erlebt, daß ihm der ersehnte Friede aus Sparta, auf Flaschen gezogen, überreicht wird. Noch deutlicher und schärfer wird der Dichter in den „Rittern", wo er den Kampf mit dem Gerber Kleon beginnt, und der schwach gewordene Vertreter der guten alten Zeit von einem Wursthändler in seinem Kessel wieder jung gekocht wird. In den „Wolken" erkennt man mit voller Deutlichkeit, daß Aristophanes kein bloßer Spaßmacher ist, der seine Zuschauer oberflächlich unterhalten wollte. In der ausgelassensten Satire steckt ein Kern von bitterem Ernst bei der Erinnerung an die alten Ordnungen, die das Volk in Zucht und Sitte groß gemacht haben, eine eindringliche Mahnung, sich nicht von Dummköpfen und Schwindlern betören zu lassen, der Zwietracht und Händelsucht ein Ende zu machen. Dafür sind die Parabasen

da, die Ansprachen des Chors an das Publikum, in denen ausgedrückt wird, was dem Staat und dem Volk allein zum Heil gereichen kann und was des Dichters persönliche Meinung ist. Das zeigt sich am unwiderleglichsten in den herrlichen „Fröschen", wo Dionysios als Gott der Tragödie, um den immer weiter gehenden Verfall der Bühne aufzuhalten, in die Unterwelt steigt, aus der er einen wirklich großen Dichter heraufholen will. Wie prächtig und lebendig treten uns die drei hervorragendsten tragischen Poeten des griechischen Altertums in diesem Lustspiel gegenüber, dessen parodistischer Inhalt zugleich von fortreißender geistiger Überlegenheit und unwiderstehlichem Schwung ist, der düstere Äschylos, dessen abgrundtiefe Leidenschaft sich in kolossalen Worten und Bildern entladet, der harmonische Sophokles, der anerkennend und zuvorkommend seinen Kollegen begegnet, und der sophistische, geschmeidige Euripides! Man streitet sich über die Motive, den Inhalt und die Sprache der Stücke bei dem Wettkampf, der nun zwischen dem Ältesten und dem Jüngsten beginnt. Es wird eine große Wage gebracht, deren eine Schale Äschylos, obwohl Euripides mit seinen sämtlichen Schöpfungen sie füllt, dadurch zum Steigen bringt, daß er in die andere nur einen einzigen seiner Verse legt. So wird der Vater der Tragödie wieder der Oberwelt zugeführt und den Thron, den er in der Unterwelt zurückläßt, soll solange Sophokles einnehmen, bis jener seinem Vaterlande aufs Neue Kraft und Stärke im Dienste der Musen zurückgegeben haben wird. Die Dilettanten der Rechtsprechung, die ihre Geschäfte vernachlässigen, bekommen in den „Wespen", die törichten Projektenmacher, die ihre Luftschlösser ausbauen wollen, in den „Vögeln" einen kalten Wasserstrahl. Von etwa vierzig Lustspielen sind uns nur elf erhalten, die sich Freunden der Poesie am meisten in der geschickten Übersetzung von Droysen empfehlen, nicht nur wegen des flüssigen und bequem lesbaren Textes, sondern auch wegen der trefflichen Einleitungen zu jedem Lustspiele.

Drei Stücke des Aristophanes sind Frauenkomödien und wegen der Motive, die darin behandelt werden, für unsere Zeit von unmittelbarem Interesse, auch deshalb lehrreich, weil sie uns die Persönlichkeit des Dichters, von dessen Leben wir so gut wie nichts wissen, näher bringen. In den „Thesmophoriazusen" dreht sich

die Handlung um den Weiberhaß des Euripides, auf den der Hohn des Satirikers bei jeder Gelegenheit seine Pfeile abschießt. Bei der Feier, die dem Stück den Namen gegeben hat und der Demeter Thesmophoros zu Ehren im Oktober veranstaltet wird, ist der Zutritt allen Männern bei Todesstrafe verboten. Die Frauen Athens, die sich bei dieser Gelegenheit im Tempel der Göttin versammeln, wollen sich an dem Tragiker wegen der Verleumdung ihres Geschlechts rächen und beschließen seinen Untergang. Euripides hat von der Gefahr, die ihm droht, gehört, und verfällt auf den Gedanken, einem Mann, der in Weiberkleider gesteckt werden soll, seine Verteidigung zu übertragen. Er kommt zu dem Tragödiendichter Agathon, der ihm wegen seines glatten Gesichts, seines jugendlichen Aussehens, seiner zierlichen Bewegungen und seiner zarten Stimme die richtige Persönlichkeit zu sein scheint und trägt ihm sein Anliegen vor. Aber anstatt seinem Kollegen zu helfen, fertigt ihn Agathon mit einem Citat aus dessen „Alkestis" ab. Nun muß des Euripides alter Schwager Mnesicholos daran glauben und in einer köstlichen Scene, die J. L. Klein in seiner „Geschichte des Dramas" das unerreichte Vorbild aller Figaro-Bartholo-Rasierscenen nennt, wird der grauhaarige Mann durch die Anwendung von Schermesser und Fackel zurechtgestutzt und begibt sich als Frau verkleidet in den Tempel. Er hält dort vor versammeltem Kriegsvolk eine Rede und sucht Euripides sehr ungeschickt dadurch zu verteidigen, daß er meint, dieser hätte wohl noch weit schlimmere Geschichten als in seinen Stücken vorkommen, von dem schönen Geschlecht erzählen können. Daraufhin wird er von der Versammlung mit Entrüstung zurückgewiesen, in seiner schlecht durchgeführten Rolle erkannt, an den Pranger gestellt und der Wache übergeben. Euripides muß nun sehen, wie er seinen Schwager, den er ins Unglück gebracht hat, wieder befreien kann. Er tritt dabei als eine Art Verwandlungskünstler auf, indem er nacheinander die Rollen des Menelaos, dann die der klagenden Echo und hierauf des Perseus zu spielen sucht. Aber der Wächter bleibt ungerührt und läßt sich erst seiner Polizeipflicht abwendig machen, als der berühmte tragische Dichter sich in eine Kupplerin verwandelt und dem Diener der öffentlichen Ordnung eine hübsche Tänzerin zuführt.

Die beiden anderen Komödien des Aristophanes, in denen die Hauptpersonen Frauen sind, stehen noch höher. Die „Ekklesiazusen" (Weibervolksversammlung) enthalten so moderne Gedanken, daß wir die kommunistischen Forderungen eines Proudhon und die Ansprüche aller unverstandenen Frauen von George Sand bis auf unsere Tage in mustergiltiger Weise darin verkörpert finden. Die schneidige Bürgersfrau Praxagora beginnt die Lösung aller schwebenden Fragen damit, daß sie ihrem Ehemann während des Schlafs die Kleider fortnimmt und ihn zwingt, in ihrem buntem Röckchen auf die Straße zu laufen. Dann setzt sie mit ihren Geschlechtsgenossen, die ihrem Beispiel gefolgt sind, die neue Ordnung der Dinge durch, indem sich alle der Männerkleider und falscher Bärte bedienen, sich als Volksversammlung erklären und die gemeinsame Verwaltung der Güter in die Hand nehmen. Die neue Verfassung wird verkündet, das Privateigentum ausgeliefert. Praxagora hält ihrem Mann eine feurige Rede über die glückliche Zeit, die nun kommen wird, woran sich eine wilde Jagd heiterer Situationen und schlagender Witze schließt. Am lustigsten ist es, wenn die alten Weiber sich zu putzen und den jungen Mädchen ihre Liebhaber abzulocken suchen, sodaß der Jüngling von runzligen Händen fast in Stücke gerissen wird. Das ausgelassenste und dreisteste von allen Lustspielen des Aristophanes ist fraglos seine „Lysistrate", keine Komödie im gewöhnlichen Sinne, sondern ein Fest der Natürlichkeit und des Mutwillens, eine Posse, in der es toller zugeht, als in allen französischen Schwänken, die „Dame von Maxim" nicht ausgenommen, ein Stück, das man eine arge Zote nennen müßte, wenn über ihr nicht ein sehr beherzigenswerter Gedanke schwebte, der das Erotische vor dem Umschlagen ins Unflätige schützt und an die notwendige Beseitigung einer Gefahr für den ganzen Staat erinnert. Die Frauen Athens haben sich mit denen von Böotien und Peloponnes verbunden und in einer Versammlung feierlich gelobt, daß sie sich fortan ihren Männern versagen wollen, bis diese mit dem alles zerstörenden Kriege aufgehört und Frieden geschlossen haben. Sie setzen sich in Besitz des Staatsschatzes und verbarrikadieren sich auf der Akropolis, während ein Greisenchor mit Reisig und Kohlenbecken angerückt kommt, um die Festung in Brand zu stecken. Aber

sie werden mit Strahlen aus Wassereimern empfangen und zurückgejagt. Lysistrate hat gesiegt, aber in ihrem eigenen Lager ersteht ihr ein neuer Feind. Die Frauen können es in dieser unnatürlichen Abgeschlossenheit ebensowenig aushalten, wie die Helden des peloponnesischen Krieges. Es männert sie! ruft Lysistrate ängstlich besorgt aus und bald kommt, von Verliebtheit innerlich verzehrt, Kinesias mit seinem Söhnchen, um sein Weibchen zur Übergabe zu überreden. Sie will ihm gut sein, sobald er den Frieden durchsetzt, aber wenn es ihn verlangend zu ihr zieht, nachdem das Kind fortgeschickt ist, entsteht eine allerliebste Fopperei mit halbem Versagen und Gewähren, eine Kose- und Neckscene, die sich leider weder im einzelnen erzählen, noch in der Fassung durch den Griechendichter auf unsern Bühnen darstellen läßt. Endlich setzen die athenischen Frauen ihr Stück durch, des ewigen Blutvergießens wird ein Ende gemacht und ein spartanischer Herold verkündet die Wiederkehr ruhiger Tage. Überall bei Aristophanes wird das Schädliche und Törichte der Zwietracht, des Händelsuchens und der Kriegsplackerei nicht nur verspottet, sondern mit vollem Ernst, den man unter dem humoristischen Rankenwerk ohne weiteres erkennt, bekämpft. Trotz Frau von Suttner und der Haager Friedenskonferenz ist der alte Aristophanes einer der entschlossensten Bekämpfer des Krieges und seine Komik dürfte von größerer Wirkung gewesen sein als alle neumodische Hysterie. Die List, welche die Frauen in dieser Posse anwenden, kehrt übrigens in derselben Fassung bei Anzengruber in dessen „Kreuzelschreibern" wieder, deren Verfasser indessen von dem Vorhandensein dieses Motivs bei dem Meister der attischen Komödie keine Ahnung gehabt hat.

Die „Ekklesiazusen" und „Lysistrate" haben insofern mancherlei Berührungspunkte, als in beiden Lustspielen sich die Frauen gegen ihre Männer auflehnen und in öffentlichen Angelegenheiten mitreden wollen, dort in der innern, hier in der äußern Politik und zwar auf parlamentarischer Grundlage, in Form einer Volksversammlung. Solche modernen Anschauungen brachten Adolf Wilbrandt auf den Gedanken, den drolligen, aber kurzatmigen Inhalt des zweiten Stücks mit Teilen aus dem ersten zu verstärken und aus Lysistrate und Praxagora im wesentlichen nur eine einzige Figur zu machen. So

entstand das vieraktige Lustspiel „Frauenherrschaft", das schon im Jahre 1892 als Bühnenmanuskript verschickt wurde. In dessen erstem Akt sind die beiden ersten Aufzüge der „Ekklesiazusen" mit dem Weiberparlament und den Ehemännern, die in der Morgendämmerung in den Kleidern ihrer Frauen auf die Straße laufen und der Anfang der „Lysistrate" bis zu der Scene ineinander verschmolzen, in der die Trennung des ehelichen Zusammenlebens von sämtlichen Unterröcken feierlich beschworen wird. Im zweiten Akt bringt Wilbrandt den drolligen Kampf der auf der Akropolis verschanzten Frauen mit den herbeieilenden Greisen auf die Bühne, was sich mit dem übrigen Inhalt des ersten Aktes der „Lysistrate" deckt. Der dritte Akt bei Wilbrandt entspricht dem zweiten der „Lysistrate" und enthält die köstliche Liebesscene zwischen Kinesias und Myrrhine, die allerdings hinter der gottvollen Deutlichkeit des Originals so weit zurückgeblieben ist wie Rostock, die Heimat des Bearbeiters, hinter Athen, der Heimat des Aristophanes. Ein wahres Glück, daß er diese Zähmung seines feurigen griechischen Musenrosses für die Zwecke höherer Töchterschulen nicht mit ansehen kann! Er hätte sonst noch ein einundvierzigstes Lustspiel zur Verspottung der Zimperlichkeit und Heuchelei in unserm künstlerischen Empfinden geschrieben. Im Schlußaufzuge tritt der spartanische Herold wie im dritten Akt der „Lysistrate" mit der Friedensbotschaft auf. Sie ist im Dialekt der Lakonier gehalten, von dem Droysen in seiner Übersetzung sagt, daß er sich durch eine gewisse energische Härte des Klanges und eine auffallende Straffheit der Fügungen, wie sie dem trotzig ungefügen Wesen des Volkes entsprechen, charakterisiere. Da sei nichts von der feinen Beweglichkeit und der luxurierenden Mannigfaltigkeit des attischen Wesens, als gehörten diese Klänge garnicht dieser, sondern einer älteren, strengeren, heldenmäßigen Zeit an. Droysen hat sich mit der schweizer Mundart geholfen, Wilbrandt mit der oberbayrischen. Beide wirken gleich komisch im Munde des Herolds, der das Ende des peloponnesischen Krieges verkündet, während dieser in Wirklichkeit bei der Aufführung der „Lysistrate" im Januar oder März des Jahres 411, wenige Jahre nach der unglücklichen Expedition gegen Sizilien, für die Athener die schlimmsten Verwickelungen mit sich brachte und König

Agis fast in die unmittelbare Nähe von Athen führte. In dieser traurigen Lage spotteten die Bewohner der Stadt lachend der Not der Zeit.

Wie stark und gesund mußte ein Volk sein, dem in einem Augenblick höchster Gefahr der Humor und die Selbstironie nicht ausgingen, das sich von einem seiner genialsten Söhne dergleichen Kostbarkeiten der Poesie schenken ließ, wahrlich goldene Früchte in silbernen Schalen, um an einen Goethe'schen Lieblingsausdruck zu erinnern. Dieser politische Hintergrund ist dem Publikum des Berliner Theaters bei der Aufführung der Wilbrandt'schen Bearbeitung kaum zum Bewußtsein gekommen. Aber die Verschmelzung der beiden Komödien erwies sich als ein glücklicher Einfall und wirkte wie ein einheitliches, spannendes Stück. Von den „Ekklesiazusen" allein hätte man dies nicht sagen können, wie es sich bei einer früheren Aufführung im Neuen Theater im Anschluß an die „Vögel" des Dichters herausgestellt hat. Das Berliner Theater hat seine Aufgabe im wesentlichen trefflich gelöst und das Interesse an der drastischen Handlung keinen Augenblick erlahmen lassen. Hoffen wir, daß dem Werk des unsterblichen Dichters auf unserer Bühne ein fröhliches Leben erblühe nnd das Wort Platens zur Wahrheit werde: „Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes."

# Victor Hugo als Dramatiker.

Die Jahrhundertfeier Victor Hugos, die im Februar 1902 ganz Paris in Bewegung setzte, hat auch das dortige Bühnenleben stark beeinflußt. Auf dem Platze, der den Namen des Dichters trägt und sich in der Nähe seiner letzten Wohnung befindet, wurde das Denkmal von Barrias enthüllt, das während der letzten Weltausstellung im Grand Palais aufgestellt war und durch die Größe seiner Ausführung und eine unleugbare phantastische Kühnheit alle übrigen Werke im Skulpturensaal beherrschte. Jetzt blickt der Dichter von seinem erhabenen Standpunkte auf einem Felsen und von Genien umgeben, die seinen Ruhm sinnbildlich verkörpern, durch die Avenue Victor Hugo nach dem unvergleichlichen Triumphbogen, unter dem bei der ergreifenden Totenfeier im Jahre 1885 seine sterblichen Überreste aufgestellt waren. Bei der Centennarfeier hat aber auch das Théâtre français eine Pflicht erfüllt, die schon lange von der Leitung und den Künstlern der Bühne Molières als drückend empfunden wurde. Man hat sich entschlossen, eine seiner Dichtungen, die bei ihrer ersten Aufführung als verloren galt, bei dieser Gelegenheit wiederum zur Darstellung zu bringen, und der Erfolg war ein so überraschender, daß es sich verlohnt, auf die näheren Umstände, unter denen er erfolgte, näher einzugehen. Sie beweisen nicht nur die Verehrung, welche die Pariser ihren Dichtern auch nach deren Tode treu bewahren, sondern zeigen auch den Unterschied, der zwischen dem französischen und deutschen Geschmack trotz aller Annäherungen der beiden Völker auf künstlerischem Gebiet noch immer besteht und uns mancherlei zu denken giebt. Der Fall ist um so interessanter, als es sich um ein Stück handelt, das auf deutschem Boden spielt und das Publikum an der Seine in Begeisterung

versetzt, während es uns aus Gründen, für die man dort offenbar kein Verständnis zeigt, fremd bleiben, ja im Gegensatz zu der Absicht des Dichters geradezu komisch erscheinen muß.

Wenn man bedenkt, daß Victor Hugo so alt wie Goethe wurde und etwa fünfzig Bände Poesien veröffentlicht hat, nimmt seine Tätigkeit als Dramatiker einen verhältnismäßig kleinen Spielraum ein. Sie begann und endigte mit Schöpfungen, die nicht für die Bühne bestimmt waren und nur aus literarischen Gründen interessierten. Im Jahre 1827 erschien sein „Cromwell", worin er mit seiner berühmt gewordenen Vorrede der klassischen Schule den Untergang schwor, die Werke Corneilles und Racines nur als eine matte Wiederholung des griechischen Theaters hinstellte und den Beginn einer neuen Kunst mit reicherem Inhalt und größerer Beweglichkeit verkündete. In seiner unklaren phantastischen Weise, die den Mangel an Logik und ästhetischer Bildung durch volltönende Worte verdecken möchte, kämpft er gegen die Einheit der Zeit und des Ortes, und verlangt eine größere Wahrheit der Charakteristik, eine schärfere Unterscheidung zwischen Hoch und Niedrig, eine der Natur entsprechende Gegenüberstellung von Leidenschaft und Humor. In Wahrheit waren diese Forderungen durch das Theater in England, Spanien und Deutschland längst erfüllt worden, und nur in Frankreich quälte man sich noch immer damit ab, die Schleppe dieses falsch verstandenen Griechentums in einem würdevoll lächerlichen Faltenwurf zur Schau zu tragen. Für die hergebrachten Bühnenanschauungen der Franzosen war Hugo aber wirklich ein Neuerer und Revolutionär, der die Jugend mit sich fortriß und das Alter erschreckte. Die aufstrebende Generation erblickte in ihm den Richter einer absterbenden Literatur, den Führer zu neuen Idealen, während die Anhänger des Klassizismus alles Hohe und Edle zusammenbrechen sahen und den Spruch der Macbethhexen: „Schön ist häßlich, häßlich schön!" in seiner Anwendung auf die Bühne zu hören glaubten. Die Situation erschien um so bedrohlicher, als der Dichter nicht nur Theorien aufstellte, sondern sie auch durch Taten beglaubigte.

Die erste Aufführung des „Hernani" im Théâtre français, Februar 1830, war ein Ereignis für Paris und schien dem Verfasser

dieses Dramas in allen Stücken Recht zu geben. Die Bedenklichkeiten der Zensur und einzelner Darsteller hatten den Boden aufgewühlt und die Stimmen der gegnerischen Presse schon im voraus eine üppige Saat aufschießen lassen. Victor Hugo erschien wie ein Feldherr, der eine Schlacht zu gewinnen hatte, und seine Anhänger fühlten sich wie Offiziere, die dem Feinde um jeden Preis die Fahnen entreißen wollten. Der romantische Geist, der die Zeit erfaßt hatte, drückte sich auch darin aus, daß die jungen Leute sich aus pelzbesetzten Röcken von Samt und Seide oder langärmligen Gewändern und spanischen Mänteln eine Art Uniform gebildet hatten, um als Anhänger des Dichters sofort erkannt zu werden. Theophil Gautier, der mit seinen neunzehn Jahren sich einbildete, neben seinem Glauben an das neue Evangelium im Notfalle auch seine körperliche Überlegenheit einsetzen zu können, hatte sich zu dieser „Première" einen schwarzen Rock mit breitem Samtkragen, eine rote Weste und grünlich schimmernde Beinkleider machen lassen. Die hitzköpfigen Herrschaften bekannten sich auch darin zur Natürlichkeit, daß sie lange Haare und Vollbärte trugen, die damals in Frankreich durchaus gegen die feinen Sitten verstießen. Schon um die Mittagsstunde hatten sie ihre Plätze im Hause Molières eingenommen, um bereits vor Aufgehen des Vorhanges eine Kritik an den Zuschauern üben und die Verdächtigen unter ihnen scharf ins Auge fassen zu können. Klatschen und Bravorufen auf der einen, Lachen und Zischen auf der anderen Seite brachten einen wahren Höllenlärm im Theater hervor. Die Wage des Erfolges schwankte an vielen Stellen bedenklich hin und her, aber schließlich war der Triumph doch auf Seiten des Dichters. Das Publikum war fortgerissen, und daran konnten auch die unfreundlichen Besprechungen des Stückes in den Tageszeitungen nur wenig ändern. In „Hernani" verkörperte sich recht eigentlich das Wesen der Hugoschen Dramatik mit ihrer Vorliebe für wirkungsvolle Kontraste in der Handlung, für das Aufflammende seiner Leidenschaft und die oft zauberische Gewalt seiner Sprache. Dabei ließen sich aber auch die immer wiederkehrenden Mängel in seinen Bühnenschöpfungen, das Versagen einer tieferen Motivierung seiner Fabel, die erzwungene Charakteristik und das absichtliche Hineinziehen von Äußerlichkeiten nicht übersehen.

Hernani, der Bandit, an den wir als Vertreter ritterlichen Edelmutes glauben sollen, hat eine Anzahl ähnlicher Personen im Gefolge, die anscheinend mit ihren Instinkten in tiefer Verderbnis wurzeln, aber tatsächlich durch eine plötzliche Wendung ihres Lebens in eine höhere und reinere Sphäre des Empfindens emporgeschnellt werden. „Marion Delorme", ein Jahr nach „Hernani" gespielt, zeigte uns auf der Bühne eine Priesterin der freien Liebe, deren Seele durch die Leidenschaft für einen jungen Mann erleuchtet wird und die den großen Sinn einer Römerin zeigt, als dieser im Verstoß gegen die Staatsgesetze tragisch zu Grunde geht. Damit eroberte sich der Typus der Manon Lescaut in dem bekannten Roman von Prevost d'Exiles die Bühne und schuf eine lange Nachkommenschaft von Courtisanenstücken, unter denen die des jüngeren Dumas die glücklichsten waren. In ähnlicher Weise entwickelt sich auch das wüste Verbrechernaturell der „Lucrezia Borgia" (1833) bei Victor Hugo zu den rührendsten Empfindungen einer Mutter und in „Ruy Blas" (1838) wird ein Lakai wegen der seltenen Eigenschaften seines Geistes und der Glut seines Herzens der Liebhaber einer Königin.

Neben diesen vier Stücken, die trotz des Widerspruchs der alten Schule auf der Bühne durchdrangen, stehen aber innerhalb eines Jahrzehnts vier andere, die keinen Beifall zu erringen vermochten. Das ereignete sich zuerst mit „Triboulet, ou le roi s'amuse" (1832), worin die Figur des häßlichen buckeligen Zwerges und seiner vergötterten, vom König entehrten Tochter den Stoff zu Verdis „Rigoletto" geliefert haben. Es folgte „Maria Tudor" (1833) mit der Schilderung der maßlosen, in erbitterten Haß umschlagenden und doch wieder verzeihenden Liebe, welche die Königin trotz ihres katholischen Fanatismus für ihren italienischen Freund empfindet. Ähnlich erging es „Angelo" (1835), worin der Tyrann von Padua ein abenteuerndes Weib aus dem Volk liebt, und diese vor den anständigen Frauen groß und erhaben erscheint, obwohl sie zu dem Liebhaber der Herrscherin eine leidenschaftliche Zuneigung empfindet. Endlich im Jahre 1843 „Les Burgraves", deren Durchfall den Dichter dermaßen verstimmte, daß er für die Bühne nicht mehr zu schreiben beschloß. „La Esmeralda" zählt als Textbuch

zu einer unbedeutenden, von Louise Bertin komponierten Oper nach dem Roman „Notre dame de Paris“, hier nicht mit und „Torquemada“, das im Jahre 1882 erschien, aber bereits länger als ein Menschenalter vorher geschrieben war, ist Buchdrama geblieben.

Von diesen Theaterstücken Viktor Hugos haben sich „Hernani“ und „Ruy Blas“ mit mehrfachen Unterbrechungen bis zum heutigen Tage auf dem Spielplan erhalten und alle Verschiebungen des Geschmacks überdauert. Sie gehören gegenwärtig zu dem festen Bestand des Théâtre français und bieten bereits einer dritten Generation von Schauspielern dankbare Aufgaben. Geradezu unbegreiflich ist es dagegen, daß bei der Jahrhundertfeier des Dichters das zweifellos schwächste seiner Dramen, die „Burggrafen“, das bei seiner ersten Aufführung sowohl von der Kritik wie dem Publikum abgelehnt wurde, nicht nur vorübergehend von der Jubiläumsstimmung getragen wurde, sondern auch darüber hinaus den ungeteilten Beifall der Zuschauer fand und der ersten Bühne Frankreichs eine lange Reihe ausverkaufter Häuser sicherte. Als wir im Juni 1902 einer Aufführung dieses Dramas im Théâtre français beiwohnten, waren nicht nur die „Chevaliers du lustre“ mit den groben, starkknochigen Händen unermüdlich bei der Arbeit, um ihren Verpflichtungen als Claqueure nachzukommen, sondern der ganze Saal befand sich in freudiger Erregung und beteiligte sich lebhaft an den Beifallsbezeigungen. Obwohl bereits vier Monate seit dem hundertsten Geburtstag des Autors verflossen waren, konnte man jedesmal zum Schluß ein Nachspiel aufführen, in dem die Büste des Dichters auf hohem Postament erschien, zwei erste Schauspielerinnen begeisterte Ansprachen hielten und ihm den Preis der Unsterblichkeit zuerkannten, indem sie Lorbeer und Palmenzweige vor dem Denkmal niederlegten. Es gehört gewiß zu den größten Seltenheiten, daß ein Stück, nachdem es ursprünglich so arg Schiffbruch litt, wie diese „Burggrafen“ und dessen Fehler so mit der Hand zu greifen sind, nach fast sechzig Jahren aus dem Schauhause der Literaturgeschichte plötzlich erwacht und mit frischer Kraft durch die Reihe der Lebenden schreitet, um manchen von ihnen als Schreckgespenst einzuschüchtern.

Ein ganz in Romantik und Phantasterei aufgelöster Stoff, der wegen seiner überspannten Behandlung damals ins Lächerliche um-

schlug, konnte in unserer Zeit, die sich auf realistische Beobachtung so viel zu gute tut, die Zuschauer geradezu in Bewunderung und Andacht versetzen. 1843 war alles gegen die Burggrafen eingenommen, und 1902 sprach sich alles dafür aus. Zwei Theater brachten damals in Paris Parodien auf die Bretter, eine in drolligen Versen, die aus den Dichtungen Hugos grausam zusammengestoppelt war, und die andere im Tone einer richtigen, derben Farce. Witzblätter wie der „Charivari" lebten einige Zeit von Karikaturen auf das Werk und seinen Verfasser. Jetzt erschien er fast allgemein, wenigstens in den beiden ersten Akten, in Paris als einer der größten Tragiker aller Zeiten, dem ein Platz zwischen Äschylos und Shakespeare gebührt.

Es ist aber nicht daran zu zweifeln, daß die deutsche Kritik diesem Stück gegenüber den einzig richtigen Standpunkt einnimmt und ihn, unabhängig von allen Modelaunen, auch gegenwärtig vertritt. Den Anfang machte Heinrich Heine, der im zweiten Teil der „Lutetia" an einer Stelle von dem Dichter mit Recht sagt: „Sein Stück zeugt weder von poetischer Fülle noch Harmonie, weder von Begeisterung noch Geistesfreiheit, es enthält keinen Funken von Genialität, sondern nichts als gespreizte Unnatur und bunte Deklamation. Eckige Holzfiguren, überladen mit geschmacklosem Flitterstaat, bewegt durch sichtbare Drähte, ein unheimliches Puppenspiel, eine krasse, krampfhafte Nachäffung des Lebens; durch und durch erlogene Leidenschaft." Paul Lindau nennt das Stück in seinem Buche „Aus dem literarischen Frankreich" scharf und doch nicht ungerecht eine „riesige Kinderei" und zeigt, wie man seinen Inhalt im Grunde garnicht wiedergeben kann, ohne sich in dem Gewirr der Motive und Personenverwechselungen wie in einem Netz zu verwickeln. Der dritte Akt der „Burggrafen" erinnert tatsächlich an die Parodie in der alten Spitzbubenkomödie „Robert Macaire", worin sich seiner Zeit Frederic Lemaître durch seine Mischung von schäbiger Eleganz und humoristischer Frechheit auszeichnete und alle Personen sich plötzlich treffen und wiedererkennen.

Victor Hugo schrieb den Mißerfolg seines Werkes einerseits dem Aufkommen der „école du bon sens", wie sie Ponsard vertrat, andererseits dem Umstand zu, daß die geniale Rachel damals

auf der Höhe ihres Ruhmes stand und mit der Wiederbelebung der klassischen Tragödie seiner weiteren Bühnentätigkeit im Wege stand. In Wahrheit lag es aber an dem Werk selbst, wenn es nicht gefiel, und seine jetzige Aufnahme ist lediglich auf die Achtung zurückzuführen, welche die Franzosen vor geistigen Größen, vor allem in der Poesie, stets bekundet haben. Ein inneres Verhältnis haben sie zu dieser Dichtung ebensowenig wie zu den Tragödien von Corneille und Racine, aber sie werden in beiden Fällen durch das gespannte Pathos und die prächtige Rethorik immer wieder gebannt und berauscht. Anfang der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts wurde die Frage der Rheingrenze von der französischen Politik und Presse lebhaft erörtert. Die anmaßende Haltung der Pariser Blätter ließ bei uns Lieder wie die „Wacht am Rhein" von Schneckenburger und Niclas Beckers Rheinlied entstehen, denen Alfred de Musset auf der Tonleiter des Napoleonkultus mit einem anderen Gedicht auf den deutschen Rhein antwortete. Aus ähnlichen Empfindungen ist auch Victor Hugos „Au bord du Rhin" entstanden, die Frucht einer Reise, bei welcher er angeblich die alten Schlösser und Ruinen studierte, in Wirklichkeit aber nach Heines Versicherung sich von einem alten Reisebuch von A. Schreiber leiten ließ. Wenn er zwischen den zerfallenen, mit Epheu bewachsenen Bogen hindurchschritt, die Gegend beim Untergang der Sonne betrachtete, erneuerten sich ihm die Burgen mit ihren charakteristischen Formen, mit ihren in die Lüfte ragenden Türmen, ihren Söllern, Waffensälen und düsteren Kellern. Er sah zunächst nichts anderes als totes Gestein, Kostüme und Waffen, die ihn zur Beschreibung reizten. Erst später, als er seine Kenntnisse für ein Drama verwerten wollte, suchte er in seiner Phantasie nach einer Brücke vom Architektonischen zum Persönlichen.

In der Überschwänglichkeit seiner Empfindungen verwandelte sich das Rheinufer, der liebliche Schauplatz unserer Sagen und Träume, in das alte Thessalien, wo sich die Titanen gegen den Allvater Zeus empörten und seinen unfehlbaren Blitzen erlagen. Auch die alten Burggrafen waren nach seiner Meinung ein wildes und wüstes Geschlecht, und wenn er in Friedrich Barbarossa den Bändiger roher Leidenschaften sah, lag der Schluß für ihn nicht fern, sich als moderner Äschylos zu fühlen und aus diesem Stoff

eine Trilogie zu bilden oder was er darunter verstand. In erster Linie kam es ihm darauf an, ein langes Geschlechtsregister zu erfinden und die einzelnen Personen mit geheimnisvollen und geisterhaften Augen aus der tiefsten Vergangenheit in die fernste Zukunft blicken zu lassen. Das Unwahrscheinlichste sollte den Zuschauern als etwas alltägliches erscheinen. Es gehörte zu den Effekten des Stückes, daß alle gewissermaßen eine Maske vor dem Gesicht tragen, die sie erst zum Schluß abnehmen. Da jedermann einen anderen Namen angibt, als der ihm zukommt, weiß zunächst niemand, wen er beim Gespräch vor sich hat. Man müßte eine ganze Abhandlung schreiben, um in dies mit tausenden von Zweigen fest verwachsene Gestrüpp einen Weg zu bahnen und Licht hineinfallen zu lassen.

Drei Generationen, beständig in Waffen starrend und leidenschaftlich aufs Höchste erregt, marschieren vor unseren Augen auf, der älteste Burggraf Hiob, ein Mann von hundert Jahren, sein Sohn Magnus, der zwar schon achtzig Jahre alt ist, aber von seinem Vater immer noch als „junger Mann" behandelt wird, der zu schweigen habe, und sein Enkel Hatto, ein Sechziger. Das zechende und lärmende jüngere Geschlecht, das die Gefangenen mißhandelt, macht sich über die alten Herren weidlich lustig, während im Keller des Schlosses die alte weißhaarige Guanhumara über die Ausführung einer furchtbaren Rache brütet. Mit Giftmischerei und Hexenzauber aufs beste vertraut, will sie Hiob durch seinen von ihr geraubten Sohn Otbert umbringen lassen zur Strafe für einen Mord, den jener an seinem Halbbruder Donato verübt hat. Donato ist allerdings in den Rhein gestürzt, aber nicht gestorben, und kehrt nun wieder als kein geringer Mann, obwohl er zunächst als Bettler erscheint. Er ist nämlich in Wahrheit — Kaiser Barbarossa, der die Burggrafen wegen ihres sündigen Lebens in Fesseln legen läßt. Willig streckt zunächst der alte Hiob die Hand den Ketten entgegen und die anderen folgen seinem Beispiel. Nach dieser Wendung zum Tragischen, Ende des zweiten Akts, erwartet man, daß der dritte Aufzug dieser „Trilogie" ein furchtbares Gericht über die Burggrafen bringen würde. Der düstere Keller, der sich vor uns mit seiner verfallenen Galerie, steinernen Sitzen und vergitterten, vom Monde beschienenen Fenstern auftut, bestärkt uns in

dieser Vermutung. Hiob wird von Guanhumara des Brudermordes angeklagt und für Otbert wäre es an der Zeit, sein Rächeramt an dem alten Hiob nun endlich auszuführen. In diesem Augenblick stellt es sich aber heraus, daß der anscheinend so fest geschlungene Knoten nichts weiter als ein Vexierspiel war, wie es geschickte Taschenspieler in ihren Zaubersalons vorzuführen pflegen. Es genügt eine leichte Berührung mit der Hand, und alle Fäden fallen auseinander. Hiob heißt in Wahrheit Fasco, Barbarossa verwandelt sich in dessen, in den Rhein gestürzten Halbbruder Donato, Otbert in Hiobs geraubten Sohn Georges, Guanhumara in die Korsin Ginevra, die abwechselnd Tode lebendig macht und Lebende tötet. Sie schämt sich in dieser anständigen Gesellschaft, wo alles von Edelmut und Verzeihung trieft, ihres verbrecherischen Handwerks, und stirbt an Gift. Allen Sündern wird vergeben und Barbarossa segnet die Burggrafen, die sich plötzlich aus reißenden Wölfen in unschuldige Lämmer verwandelt haben.

Man glaubt zu träumen, wenn man sieht, wie ein verwöhntes Publikum Urteil und Geschmack so völlig abstreifen kann, um an einem Drama Gefallen zu finden, in dem alles gewaltsam auf den Kopf gestellt und auch nicht eine Spur von psychologischer Möglichkeit enthalten ist. Wenn Victor Hugo wirklich am Rhein gewesen ist, so hat er aus dem Rauschen des herrlichen Stromes nur einen leeren Singsang herausgehört und die Trümmerstätten vergangener Pracht und Leidenschaft mit Spukgestalten bevölkert, die aus Dunst und Nebel zusammengeballt sind und gar keine Beziehung zu menschlichem Tun und Lassen haben. Dem Schloß, wo die Handlung seines Stückes vor sich geht, hat er den schönen Namen Heppenhof gegeben und die Geschichte ins Jahr 1200 verlegt. Das hindert ihn aber nicht, daß er von Berlin und den Vandalen spricht, die unsere Stadt soeben erobert haben. Wie glitzernde Riesenschlangen wälzen sich die Monologe vor uns her und die Fülle von trocknen Namen ohne jede Anschaulichkeit, meist ungeschichtlich und willkürlich, zeigt nur zu deutlich, daß es Victor Hugo in seiner Phantasie an einem klaren Bilde der Handlung ganz gefehlt hat. Er vertraute seinem Talent für eine gehobene, volltönende Verssprache und wenn er sich in den Jahren seiner besten Kraft hinsichtlich seiner „Burg-

grafen" getäuscht hat, ist ihm dafür zwanzig Jahre nach seinem Tode eine glänzende Genugtuung zu teil geworden. Da dies Stück überhaupt nichts menschlich Faßbares enthält, so wirkt auch die gespreizte Darstellung der Künstler im Théâtre français ganz im Geiste Victor Hugos. Mounet-Sully als Hiob und Paul Mounet als sein Sohn Magnus, die auch in Berlin von einem Gastspiel bekannte Mde. Segond Weber als Guanhumara, suchten sich in Sätzen, die wie Raketen in die Luft folgen und gewaltsamen Steigerungen, die der Claque das Stichwort gaben, zu übertreffen. Wollte man das Stück im modernen Sinne einfach und natürlich spielen, so müßte das Unmögliche und Groteske einer solchen Dichtung wiederum wie im Jahre 1843 zu Tage treten, und der Humor, den uns Victor Hugo darin vorenthalten hat, würde um so ergiebiger im Publikum vorhanden sein.

# „Ueber unsere Kraft“.
# Von Björnstjerne Björnson.

## I.

Vier Jahre wartete Björnstjerne Björnson vergebens auf eine vollständige und würdige Aufführung seines Doppeldramas „Über unsere Kraft“, das ohne Frage zu den mächtigsten Bühnendichtungen unserer Zeit gehört. Während er als Volksredner und Politiker eine große Partei hinter sich hat und die Massen zu bezaubern weiß, wenn er die Selbständigkeit Norwegens verteidigt, hat er es nicht wie sein Landsmann Ibsen verstanden, sich in Deutschland eine Gemeinde zu schaffen, die jedes neue Stück mit Spannung erwartet, für eine wirksame Aufführung Sorge trägt und mit philologischer Gewissenhaftigkeit eine Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltet. Seit seinem köstlichen Lustspiel „Geographie und Liebe“, war er bei uns so gut wie vergessen und unsere großen Bühnen, die an so viel Überflüssiges Zeit und Mühe verschwenden, behandelten „Über unsere Kraft“ wie das erste beste Buchdrama, nur weil es mit seiner Gedankenfülle die Regisseure in Verlegenheit brachte und mit seinen breit aufgebauten Situationen mehr Raum verlangte, als man in der Welt der bemalten Leinwand für gewöhnlich zur Verfügung hat.

Es war ihm freilich auf der Bühne schwer beizukommen, denn den Menschen, die darin auftreten, scheint Feuer aus dem Munde zu schlagen und ihre Leidenschaften brechen hervor wie flüssiges Erz. Sie befinden sich alle in einem Fieberzustande und auf einem Boden, der unheimlich erzittert und ihnen jeden Augenblick unter den Füßen zu weichen droht. So entwickelt sich diese Dichtung mit

unaufhaltsamer, elementarer Kraft in ihren zwei Teilen, die innerlich zusammenhangen und doch unabhängig von einander gegeben werden können. Vater und Sohn sind die Helden dieser Doppeltragödie, ein gottbegeisterter Pfarrer, der von seiner Gemeinde als Wundertäter angestaunt wird, aber die Kraft des Gebets auf seine eigene kranke Frau anwendet und gleichzeitig mit ihr stirbt, und ein schwärmerischer Anarchist, der sich zum Führer einer Strikebewegung macht, Hab und Gut dafür opfert und den hungernden Arbeitern zu helfen glaubt, indem er das Schloß, in dem gerade eine Versamlung von Fabrikherrn tagt, belagern und mit Dynamit in die Luft sprengen läßt. Wunderbare Naturbegebenheiten und furchtbare Katastrophen, die höchste Stufe religiöser Begeisterung und ein sozialer Fanatismus, der zu einem beispiellosen Massenmord führt, vereinigen sich in dieser Dichtung zu einer Gesamtwirkung seltsamer Art, die dadurch noch gesteigert wird, das Björnson bei den Beratungen der Geistlichen, der Arbeiter und Fabrikbesitzer vor den Augen der Zuschauer große Gruppenbilder aufrollt und sie in lebhafte Bewegung versetzt.

Der Dichter hat für den ersten Teil des Stückes in dem Pfarrer Adolf Sang und in dessen Sohn Elias zwei Menschen geschaffen, die von ihrem Gefühl wie auf leichten Flügeln zur Sonnenhöhe getragen werden, deren ideales Wünschen und Wollen für das Wohl ihrer Mitmenschen keine Grenzen anerkennt und vom Schicksal verlangt, daß es sich ihnen unterwerfe. Ein Wunder zu erleben, in dem sich der Inhalt ihrer Sehnsucht erfüllt, erscheint ihnen als nichts Unberechtigtes, und wenn es der einen Generation nicht gelingen will, auf dem Wege gläubigen Vertrauens ans Ziel zu gelangen, schreckt die frische Kraft des kommenden Geschlechts keineswegs davor zurück, das Wunder zu erzwingen, nur mit dem Unterschied, daß es sich dort um Geistliches, die Erhörung eines Gebets, und hier um Weltliches, die Ausführung sozialistischer Träume, handelt. Der gläubige Vater und der anarchistische Sohn gehören nach der Anschauung des Dichters auch innerlich insofern zusammen, als ihre Seelen die Spiegelbilder der großen norwegischen Natur sind. Die Melancholie der Fjorde, die viele Meilen weit als unabsehbare Wasserstraßen zwischen hohen Bergen in das Land

einschneiden, die Schneegipfel des Hochgebirgs, die, von Seenebeln unschleiert, noch drei und vier mal größer als sonst erscheinen, der Sommer, der nur einen einzigen Tag bildet, der Winter, in dem es ununterbrochen Nacht ist, die zuckenden Blitze des Nordlichts, die Farbenwirkung, die von der Mitternachtssonne auf Himmel, Meer und Felsen ausgeübt wird, die unendlichen Vögelschwärme können hier in Individuen, die dazu von Natur aus veranlagt sind, unmittelbarer als irgendwo anders eine völlige Hingabe an das Unwirkliche und Überschwängliche hervorrufen.

Pfarrer Sang wird in seinem Dorf und in dessen Umgebung wie ein Heiliger verehrt, denn er legt nicht nur mit frommem Sinn das Wort Gottes vor seiner Gemeinde aus, sondern opfert sich bis zur Erschöpfung seiner Kraft für die Armen und Kranken auf. Alles, was er besaß, ist bereits von ihm an Bedürftige weggegeben worden, sodaß er nicht einmal für die eigenen Kinder das Notwendige übrigbehält. Von seinen Wundertaten spricht man überall und weist auf hoffnungslos Leidende die durch sein Gebet wieder gesund wurden, als untrügliche Beispiele für seine religiöse Kraft hin. Man ist sogar der Meinung, daß er imstande sei, Tode wieder lebendig zu machen. Der Pfarrer empfindet den Beruf, den ihm Gott verliehen hat, als eine große Verpflichtung gegen andere und erfüllt sie in hingebendster Weise. Nur ein Kummer bedrückt seine Seele aufs Tiefste. Er, der Helfer so vieler fremden Menschen, kann seine eigene Frau nicht von ihrer Krankheit befreien, die sie zum Skelett gemacht, ihren Körper verkrümmt und auf das Schmerzenslager geworfen hat. Gleich beim Beginn des Schauspiels erzählt das arme Weib ihrer Schwester Hanna, die aus Amerika eingetroffen und auf dem Schiff die aus der Fremde heimkehrenden Kinder des Pfarrers, Elias und Rahel, getroffen hat, ihren qualvollen Zustand. Sie möchte manchmal verzweifeln, wenn ihr Mann auch sein Letztes hingiebt und tagelang ohne Speise und Trank im Nebel übers Gebirge wandert, um einem Kranken zu helfen. Aber sie liebt ihn wegen seiner Güte und Reinheit. Sie empfindet auch an sich selbst die magische Gewalt seiner Persönlichkeit, denn wenn er zu ihr ins Zimmer kommt, fühlt sie sich sofort leichter, und wenn sie kein Glied bewegen kann, braucht er nur seine Hand aufzulegen, um die Starrheit

von ihr zu nehmen. Aber damit ist seine Kunst gerade bei ihr an einer Grenze angelangt, die sie nicht überspringen kann. Er kann ihr Leiden wohl lindern, er vermag aber nicht, es ganz zu beseitigen, denn dazu gehört, daß der Patient ebenso wie der Heilbringer vom Glauben an die Macht des Gebetes im tiefsten Innern durchdrungen sei. Frau Sang ist dagegen eine skeptische Natur, die an kein Wunder glauben will. Um sie gesund zu machen, müssen ganz besonders starke Mittel angewendet werden. Es genügt nicht, daß der Pfarrer allein um ein Wunder fleht. Auch seine Kinder, die von ihrer Tante aus Amerika, verlassen und fröstelnd, auf dem Schiffe vorgefunden und beschützt wurden, müssen sich mit ihm zu dem heiligen Werke vereinigen. Eine ganze Gebetskette soll das Lager der Kranken umschlingen und ihr durch göttliche Einwirkung Genesung bringen.

Wunderheilungen gibt es bekanntlich nicht nur in der Phantasie des Volkes und der Dichter. Sie werden von Männern der Wissenschaft ausdrücklich bestätigt und, soweit es möglich ist, auch in der Praxis angewendet. Der Pariser Arzt Charcot, der auf dem Gebiet der Neurologie so bedeutungsvolle Forschungen angestellt hat, vertritt ausdrücklich den Standpunkt, daß der Glaube bei der Behandlung von Patienten das ideale Mittel sei, weil es oft dann noch Heilung bewirke, wenn alle andern versagt haben. In seiner langen Praxis hat er manche Fälle gesehen, bei denen durch den heilenden Glauben Genesung eingetreten ist, durch ein Wunder, wie man zu sagen pflegt, das aber doch auf natürlicher Grundlage beruht und in seinem Wesen immer mehr erkannt wird. Charcot spricht von den näheren Umständen unter denen die Beseitigung einer Krankheit lediglich durch Einwirkungen auf die Phantasie und Seele des Patienten erfolgen kann. Das Gebiet dieser Heilkraft ist nur klein und wird sowohl durch die Beschaffenheit der Patienten wie durch die Natur der Krankheit genau begrenzt. Nervöse, leicht erregbare, namentlich hysterische Personen sind für eine Suggestion, die von außen auf sie ausgeübt wird, besonders empfänglich oder nehmen sie auch von Innen heraus, aus sich selbst vor. Wirkliche Heilung kann aber nur bei einer bestimmten Art von Krankheiten, namentlich bei Lähmungen eintreten, die der Engländer Reynold als „dependent

on idea" bezeichnet hat. Daß Krämpfe und Lähmungen durch den Besuch von Wallfahrtsorten und auf andere suggestive Weise, wie durch Schreck geheilt worden sind, erscheint zweifellos. Charcot selbst hat eine Menge Kranker zur Erzeugung heilkräftiger Suggestion nach solchen Wunderheilstätten geschickt und dabei Erfahrungen gemacht, die von Zola in seinem Roman „Lourdes" weiter verwertet worden sind. Ob Björnson daran gedacht hat, als er sein Drama „Über unsere Kraft" schrieb, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die Figur seines Pfarrers Sang deckt sich fast unmittelbar mit dem russischen Popen, dem „Vater Johann", der zur Zeit, als der verstorbene Zar erkrankte, in Petersburg als ein Heiliger bewundert wurde, weil er ebenfalls durch die Macht seines Gebets an Krankenbetten Wunder herbeigeführt haben soll. Bei der Krönung des Kaiser Nikolaus II. in Moskau erblickten wir ihn 1896, wie er aus der Usspenskikathedrale heraustrat und eine Menge von Menschen vor ihm niederknieten, seine Hände und sein Priesterkleid küßten und ihn dadurch, daß sie ihn immer dichter umringten, in wirkliche Lebensgefahr brachten. Mehrere Sicherheitsbeamte mußten dem bedrängten Wundertäter zu Hilfe kommen, ihn aus der bedenklichen Situation befreien und durch eine Seitenpforte möglichst schnell aus dem Kreml und nach seinem Wagen bringen.

Pfarrer Sang erlebt zunächst eine Enttäuschung, indem er erkennt, daß seine beiden Kinder, die ihn bei seinem heiligen Vorhaben unterstützen sollten, keinen Glauben mehr haben, daß ihnen der Gedanke an eine Erneuerung der Menschheit, an das tausendjährige Reich, als unerfüllbares Ideal erscheint, dessen Entstehung weit älter als das Christentum ist. Aber dieser Abfall der Seinigen macht den gottergebenen Mann nicht mutlos, sondern gibt ihm vielmehr Kraft, das hohe Werk, das er vorhat, allein zu vollbringen. Ohne Begleitung geht er in die Kirche und legt das feste Versprechen ab, daß er sie nicht früher verlassen wolle, als bis er durch die Macht des Gebets für sein schlummerloses, krankes Weib Schlaf und Genesung erlangt habe. Er betritt das Gotteshaus und beginnt, bevor er mit dem Herrn, seinem Gott reden will, zu läuten. Elias und Rahel umstehen das Bett der Mutter, hören die feierlichen

Klänge und erleben wirklich das Wunder, daß ihre Mutter ruhiger wird und einschläft. In diesem Augenblick vernimmt man jedoch ein donnerndes Getöse, das mit Geschrei und Klagerufen von Menschen verbunden ist, während das ganze Haus erbebt. Der Bergabhang, an dem die Kirche steht, stürzt herab und droht diese mit sich in den Abgrund zu reißen. Während die Kinder bei dem Gedanken, daß der Vater von den Felsenmassen begraben werde, ängstlich niederkauern, vernimmt man durch das schwächer werdende Getöse immer noch das Läuten der Kirchenglocke. Hart an dem Gotteshaus hat sich der Bergsturz abgewendet. Der Pfarrer lebt und läutet immer noch sein krankes Weib in seligen Schlaf ein.

Der zweite Aufzug dieses ersten Teils der Dichtung veranschaulicht die Folgen, welche das wunderbare Ereignis für die breiten Kreise der Bevölkerung hat. Geistliche, die unter Anführung ihres Bischofs zu einer Missionsversammlung reisen, werden durch die Gemeinde des kleinen Orts dazu bestimmt, ihre Fahrt zu unterbrechen und sich von der Wahrheit dessen, was sich alle Leute staunend erzählen, selbst zu überzeugen. Im Zimmer des Wunderpfarrers kommen sie zu einer Sitzung zusammen, um sich über das Geschehene und ihre Stellungnahme zu dem außerordentlichen und daher unbequemen Ereignis zu verständigen. Zunächst will keiner so recht mit der Sprache heraus, um nicht mit einer Ansicht, die als gefährlich erkannt werden und ihm den Hals brechen könnte, allein zu bleiben. Mann sucht sich gegenseitig die Gedanken vom Gesicht abzulesen und verdeckt die schlaue Beobachtung mit ironischen und humuristischen Äußerungen, die niemandem vom Herzen kommen. Das Rätselhafte und Unerklärliche, das in der Luft liegt, bedrückt sie. Diese Scene ist in der Art, wie die verschiedenen Charaktere sich vorsichtig und lauernd entwickeln, meisterhaft erfunden. Aus den durcheinander klingenden Anschauungen der Versammlung erhebt sich eine persönliche Stimme, stark, ehrlich und ergreifend, der Notschrei eines Mannes, der als Geistlicher seinen Glauben verloren hat und hier im Hause des Pfarrers Sang unter dem Eindruck des Wunders, das sich eben vollzogen hat und noch weiter vollziehen soll, die letzte Hoffnung hegt, ihn bei sich wieder zu befestigen. Pfarrer Bratt war gerade dabei, als der Bergsturz stattfand. Er stand eine kleine Strecke

davon auf dem Berge, sah alles und hörte das Glockenläuten. Und dann war er Zeuge, wie ein kranker Mann in die Kirche getragen wurde, wie er sich während des Gesanges des Pfarrers da drinnen erhob, Gott dankte und von dannen ging. Von allen großen Wunderorten Europas ist Bratt enttäuscht heimgekehrt. Die Größe dieses Mannes und seines Glaubens hat ihn aber gewaltig gepackt. Dennoch meldet sich schon im nächsten Augenblick wieder der Zweifel bei ihm, der Fluch, der ihn verfolgt und der ihn sieben Jahre etwas verkünden ließ, woran er selbst nicht glaubte. Die ins Wankende geratene Religion der Völker kann nach Bratts Meinung nur durch ein wirkliches Wunder wieder gestützt werden, wenn die Massen es erleben und sehen, wie das Reich Gottes in der alten Bedeutung des Wortes wieder auf die Erde herabgekommen ist. Bratt redet mit solcher Wärme und Begeisterung, er behauptet so entschieden entweder wieder gläubig werden oder seinem Seelsorgeamt entsagen zu wollen, daß die anderen ihm ergriffen und gespannt zuhören. Die früher spotteten und zweifelten, werden jetzt von der Ahnung einer mächtigen Offenbarung durchschauert. Und sie scheint sich glorreich zu erfüllen. Von draußen rufen Elias und Rahel, daß ihre Mutter plötzlich aufgestanden sei. Der Sohn will zum Glockenturm hinaufsteigen und es in alle Welt hinausläuten, welches Wunder geschehen sei. Alle hören von der Kirche her: „Halleluja, Halleluja!" und fallen erschüttert in die Knie. Da kommt die kranke Pfarrersfrau im langen weißen Gewande langsam herbei. Ihre Augen sind starr auf die Kirche gerichtet. Sie streckt die Hände dorthin aus, von wo der Gesang kommt. Man hört die Kirchenglocke und alles Volk fällt mit ein, als wolle der fromme Jubel das ganze Haus aus seinen Mauern heben. Die Kranke geht dem Wundertäter entgegen, ruft ihm die Worte: „Du Leuchtender — der du kamst — mein Geliebter!" entgegen, legt ihr Haupt an das seinige, sinkt dann aber gebrochen zur Erde und stirbt. Sang legt die Hand auf ihr Herz, fragt in kindlichem Ton: „Aber das war ja nicht die Absicht — Oder? Oder?" und stirbt ebenfalls an und mit dieser Frage.

Die Aufführung dieses Dramas in seinem ersten Teil erwies sich im Berliner Theater, März 1900, als eine höchst anerkennenswerte

Leistung. „Über unsere Kraft“ übte mit den beiden Akten, aus denen sich der erste Teil des Dramas zusammensetzt, einen starken Eindruck auf das vollzählige Publikum aus. Es lag eine weihevolle Stimmung über dem Krankenzimmer, in dem die Frau des Pastors durch die Gebete ihres Mannes zu genesen hofft und das Wunder sich im ersehnten Schlummer und in der Abwendung des Bergsturzes zum erstenmal zu offenbaren scheint. Die Glockentöne, die durch die Katastrophe hindurchklingen und das Ende jedes der beiden Akte bezeichnen, sind von ergreifender symbolischer Bedeutung, Verheißungen des Glaubens, an dem man festhalten soll, den man aber nicht hochmütig übertreiben darf, als käme es dem Menschen zu, von der Vorsehung etwas zu fordern, anstatt sich ihren Fügungen demütig zu unterwerfen. Im zweiten Akt ist die Steigerung von dem humoristisch gefärbten Gespräch der Geistlichen zu den Geständnissen Bratts und dem gemeinsamen Sterben der beiden Gatten, die sich im Augenblick höchster Seligkeit tot in die Arme sinken, während der vielstimmige Hallelujagesang immer mächtiger anschwillt, eine gewaltige.

---

## II.

Der andauernde Erfolg, der dem ersten Teil von „Über unsere Kraft“ treu geblieben war, mußte das Berliner Theater anspornen, im Januar 1901 mit dem zweiten ein noch größeres Wagnis folgen zu lassen. Björnstjerne Björnson erlebte mit diesen Aufführungen eine Genugtuung, die dramatischen Dichtern nur in den seltensten Fällen zu teil wird, denn während die Bühnen seines Heimatlandes sein Stück unbeachtet ließen, glückte bei uns der Versuch, es aus der Einkapselung des Literaturdramas zu befreien, in vollstem Maß. Berlin gab den Ton an, eine Reihe auswärtiger Bühnen folgte dem Beispiel und man konnte mit Sicherheit darauf rechnen, daß dieses gedankentiefe Werk immer weitere Kreise ziehen werde. Björnson, der sich seit zwei Jahrzehnten durch seinen Landsmann Ibsen von unsern Bühnen immer mehr verdrängt sah, richtete sich plötzlich mit der ursprünglichen Kraft und

Reckenhaftigkeit seiner Persönlichkeit vor uns auf und beherrschte wieder mit der Gewalt seiner Phantasie und seiner Worte ein großes Publikum.

Daß er mit einer Tragödie des Wunderglaubens einen so tiefen Eindruck machen konnte, mußte ihm selbst wie eins jener Wunder vorkommen, die ihm sein Vater inmitten der phantastisch gezackten riesigen Felsmassen des Tals von Romsdal mit der Wärme und Beredtsamkeit des geistlichen Herrn so oft ans Herz gelegt hatte. Als Norweger, der die Schicksale des ihm stammverwandten Dänemark schmerzlich empfand, hatte er immer mit einer Abneigung gegen Berlin zu kämpfen, obwohl er die überlegene Kraft Deutschlands im französischen Kriege und den weltstädtischen Aufschwung unserer Stadt voll anerkannte. Erst die Aufnahme, die das originelle und so ungerecht verkannte Werk seines Alters bei uns gefunden hatte, veranlaßte ihn, sich in Berlin einige Zeit aufzuhalten und Beziehungen mit den hiesigen Schriftsteller- und Künstlerkreisen anzuknüpfen.

Er wirkte im gesellschaftlichen Verkehr trotz seiner achtundsechzig Jahre noch immer wie eine gewaltige, elektrisierende Kraft, der man nachfühlt, wie sie zündend und fortreißend eine Volksversammlung im innersten bewegen konnte, wenn es sich darum handelte, die Selbständigkeit Norwegens zu verteidigen. Mit dem sonoren Klang seiner Stimme und der Leidenschaftlichkeit seines Temperaments, das ihn oft genug übers Ziel schießen ließ, mit seiner hohen, breitschultrigen Figur, seinem eindrucksvollen von mächtigen weißen Haaren umwallten Kopf, seinen durch die Brille funkelnden Augen und den entschlossen zusammengepreßten Lippen erscheint er für die Rednertribüne wie geschaffen. Dabei legt er im freundschaftlichen Verkehr den Apparat von äußeren Mitteln, mit dem man auf Massen wirkt, völlig ab, erscheint auch nicht als großer Mann, der nach Bewunderung geizt, sondern spricht von seinen Verdiensten mit ruhigem kritischen Ernst, als ob es sich um die Leistungen eines Fremden handelt, den er genau kennt. Ibsen ist eine einsame Natur und spinnt auch in der Gesellschaft an dem Netz seiner Ideen ruhig weiter, ohne es über eine kalte Höflichkeit hinauszubringen, wenn er nicht geradezu in sinnendes Verstummen verfällt. Björnson kann

man sich dagegen ohne regen Verkehr mit Menschen, ohne Aussprache im Für und Wider, ohne leidenschaftliche Erregung, die aber nicht zerstören, sondern Menschenglück schaffen möchte, garnicht denken. Darum hängt er am Leben, auch wenn er erschütternde Situationen heraufbeschwört, und neigt zur Versöhnung, während Ibsen als die eigentlich tragische Natur von einer Idee ausgeht, die wie verzehrendes Feuer alles Lebendige ausbrennt.

Björnson erzählte uns unter anderm, wie er den Stoff zu seinem groß angelegten Drama gefunden hat, das im Norwegischen nicht „Über unsere Kraft", sondern einfacher „Über die Kraft" („Over Evne") lautet. Er sprach von einer Familie, die er gekannt und beobachtet hatte und deren Glieder sämtlich an Überspannung des Willens, an einer falschen Beurteilung des Möglichen und Erreichbaren zu grunde gegangen waren. Man glaubte, während der Dichter die erste Anregung zu seinem Dama auseinandersetzte, seinen Pfarrer Bratt zu hören. Freilich nicht den frommen Mann aus dem Anfang des Stücks, der seinen Glauben verloren hat und darüber verzweifeln möchte, der von allen Wunderorten Europas enttäuscht zurückgekehrt ist, aber von den Heilswirkungen des Pfarrers Sang eine Wiederbelebung und Stählung seines religiösen Gefühls erwartet. Wir mußten vielmehr an den düsteren, verbitterten Mann aus dem zweiten Teil des Dramas denken, der sich in die Mitte der großen Strikebewegung gestellt hat, auf die Arbeiter mit feurigen Worten einredet, um jeden Preis auszuhalten, damit sie der Gesellschaft ein neues Gesetz vorschreiben und sich endlich aus der Finsternis ihres Daseins auf die Sonnenseite des Lebens hindurchringen können.

Bratt hat den Frieden des Gotteshauses von sich gestoßen und tritt uns in einer tiefen Schlucht entgegen, auf deren Grund und an deren Felswänden elende Arbeiterhütten angebracht sind, während von oben Wagengerassel, Pferdegetrappel, der schrille Pfiff einer Lokomotive und das Getöse eines Zuges ertönen, der über eine eiserne Brücke fährt. Das Erste, was wir zu sehen bekommen, ist die Beerdigung einer Frau, die sich das Leben nahm, und ihrer beiden Kinder, die von ihr im Wahnsinn getötet wurden. Ein großer Zug von Arbeitern, Weibern und Kindern setzt sich zusammen,

ein Begräbnislied wird angestimmt in dieser traurigen Schlucht, die durch die Aufschrift „Zur Hölle" nur allzu richtig charakterisiert wird. Der Strike wird bis zur äußersten Anspannung aller Kräfte durchgeführt. Mittel strömen in solcher Fülle zusammen, wie noch niemals zuvor. Jeder opfert das letzte von seinem Hab und Gut. Mit den sanften, beruhigenden und ermahnenden Worten des Pfarrers Falk ist in solcher verzweifelten Situation nichts auszurichten. Die einen erkennen zwar sein gutes Herz an, wollen aber nichts vom Nachgeben wissen, die andern fallen mit rohem Spott über ihn her. Da ist der fanatische Bratt ein ganz anderer Mann. Er erklärt den Leuten, daß die Schlucht, in der sie hausen, durch den Fall eines sich immer tiefer einfressenden Flusses entstanden ist, wobei man den Reichtum im Berge erkannte und mit der Anlage der Minen begann. Die Arbeiter holten die Schätze der Erde hervor und wurden zum Lohn dafür selbst in die Tiefe hinabgestoßen, während auf der sonnigen Höhe eine Stadt entstand und die Reichen ihre Schlösser erbauten. Der Mächtigste von ihnen, der Fabrikbesitzer Holger, hat sich eine neue prächtige Burg errichtet und auf ihr wollen sich die Unternehmer des ganzen Landes versammeln, um gegen den Druck der Strikenden durch eine Genossenschaft der Besitzenden einen Gegendruck auszuüben. An demselben Tage, an dem die Beerdigung der Kindes- und Selbstmörderin stattfindet, soll auf der Burg Holgers ein großes Fest mit Illumination und Musik gefeiert werden. Damit erreicht die Verzweiflung der Arbeiter ihren Höhepunkt. Schon sprechen einzelne davon, daß es möglich sei, die unterirdischen Minen mit Dynamit auszufüllen und alles in die Luft zu sprengen.

Die Ausführung dieses teuflischen Gedankens erfolgt durch den Sohn des Pfarrers Sang, den wir im ersten Teil von „Über unsere Kraft" als Opfer des trügerischen Wunderglaubens an der Leiche seiner Frau tot zusammenbrechen sahen. Seine Kinder Elias und Rahel teilten nicht den gläubigen Sinn des frommen Mannes, soweit es sich um die Erneuerung der Menschheit auf religiöser Grundlage handelte. Ihr Streben ging danach, den Notleidenden durch praktische Mittel zu helfen und eine Erbschaft, die ihnen aus Amerika zugefallen ist, setzte sie in den Stand, ihre Pläne aus-

zuführen. Rahel kaufte Grund und Boden und errichtete ein Hospital vor den Augen Holgers, in dessen Hause sie verkehrt und auf dessen jugendlich erblühende Verwandtschaft sie einem immer größeren Einfluß gewinnt. Elias hat sich dagegen unter den Arbeitern angesiedelt und die wilden sozialistischen Ideen Bratts nicht nur vollständig in sich aufgenommen, sondern sie zum Antrieb für eine Tat werden lassen, von deren Ausführung selbst der verdüsterte Sinn seines Freundes entsetzt zurückweicht.

In den beiden mittleren Akten des zweiten Teils von „Über unsere Kraft" zeigt Björnson das Originelle seiner dichterischen Phantasie, das Straffgezogene seines Pathos und die Gabe individueller Charakteristik auf voller Höhe. Im zweiten Aufzug schildert er uns den Empfang einer Strike-Deputation durch Holger, im dritten die Versammlung der Fabrikherren auf der Burg mit der darauf folgenden Explosion. Er löst damit zwei dramatische Pläne schwierigster Art mit einer Meisterschaft, die wir nicht genug bewundern können. Die scharfe Gegenüberstellung von Arbeitgebern und Arbeitnehmern ist der Bühne längst nicht mehr fremd und hat oft zu grob stofflichen Wirkungen ohne künstlerischen Kern geführt, während die Vorführung eines Dynamit-Attentates mit dem plötzlichen Zusammenbruch eines Gebäudes und der Tötung vieler Menschen zunächst an die scenischen Überraschungen der Ausstattungsstücke erinnert, wie sie in früheren Jahren vom Victoriatheater geboten wurden. Björnson ist weder nach dieser noch nach jener Richtung aus dem rein Poetischen herausgefallen. Er hat bei diesen Situationen nicht an den Maschinenmeister und Dekorationsmaler, sondern nur an die lebensvolle Charakterisierung der Menschen gedacht, die durch die Situation zu leidenschaftlich bewegten Gruppen zusammengedrängt werden. In dem Bibliothekzimmer Holgers erscheint an der Spitze der Deputation zuerst der alte blinde Anders Hoel, der Vater der Selbstmörderin aus dem ersten Akt. Aber er hat keine Berechtigung zu sprechen, da er auf einer andern Fabrik arbeitet. Bevor man ihn aber wieder abführen kann, schleudert er dem Fabrikherrn im Hinblick auf das Elend seiner Töchter und Enkel zornige Anklagen entgegen. Es gehört zu den feinen Zügen Björnsons, daß er aus Holger keinen herzlosen Blutsauger, sondern

eine bedeutende Persönlichkeit gemacht hat, die ihren Standpunkt nicht nur mit Entschiedenheit, sondern auch mit einleuchtenden Gründen vertritt. Wenn die Arbeiter sich darauf berufen, daß sie seinen Besitz geschaffen und ihm zu seiner Macht verholfen haben, so erwidert er darauf, daß Maschinen, Telegraph und Schiffe ja ebenfalls helfen, nur mit dem Unterschied, daß sie das Geschaffene nicht wie die Arbeiter wieder zu zerstören versuchen. Kraft und Rasse imponieren ihm, denn als ein frecher Bursche nach einer allerdings schwer kränkenden Bemerkung über die Frauen in der „Hölle“ auf ihn losstürzt und er ihn auf den Tisch herunterdrückt, erklärt er, eine gewisse Sympathie für ihn zu haben, während die übrigen doch nur Sklavenseelen seien. Nur von der Herrenreligion, von der Befreiung der Persönlichkeit erwartet er einen wirklichen Fortschritt. Auch kennt er die Gefahr, die in den Minen liegt, aber er ist weit davon entfernt, sich vor ihr zu fürchten. Es folgt eine prächtige Scene zwischen den Kindern des Pfarrers Sang, Rahel und Elias, die sich ihres Elternhauses, des Bergrutsches, der Kirche und des Fjords mit dem unergründlichen Zauber der nordischen Natur erinnern, während sie von großen Taten der Menschenliebe schwärmen. Bei Rahel drückt sich die Menschenliebe in Werken des Wohltuns, in der Unterstützung Armer und Kranker, in der Erziehung der Jugend aus. Elias ist dagegen von jenem schwärmerischen Fanatismus durchdrungen, der alles für andere opfert, aber auch Tod und Verbrechen nicht scheut, um die Befreiung der Arbeiter durchzusetzen. Nach seiner Überzeugung muß alles, was leben soll, durch den Tod gehen nnd Menschen finden, die dafür sterben. Er ist der gläubige Anarchist, und das Verbrechen, das er plant, eine Art religiöser Verirrung. Mit einem langen innigen Kuß nehmen Schwester und Bruder, denen das Glück der Liebe versagt ist, von einander Abschied.

Der dritte Aufzug spielt in der Burg Holgers, wo die Versammlung der Fabrikbesitzer aus dem ganzen Lande zur Bekämpfung der Arbeiterbewegung stattfindet. Wenn der Vorhang aufgeht, ist die Debatte schon in vollster Entfaltnng, während Diener in Pokalen und Gläsern Erfrischungen herumreichen. Ein Redner hat gerade die Ansicht vertreten, daß man in dieser Angelegenheit nicht Böses

mit Bösem vergelten dürfe, als ein zweiter die Tribüne besteigt, um in vollem Gegensatz zu jenem den Antrag Holgers zu unterstützen, der die Bildung eines Verbandes gegen die Arbeiter bezweckt. Er erwartet sogar, daß sich schließlich die Fabrikherrn aller zivilisierten Länder zu einem solchen Verein zusammenschließen werden, um den Geist der Empörung niederzuschlagen. Ihm folgt ein dritter, dessen Fabrik auf dem Lande liegt und der den Arbeitern die Forderungen, um welche sich der Streit dreht, schon längst bewilligt hat. Wenn der Gegensatz zwischen dem Kapital und der Arbeit sich noch schärfer als bisher zuspitzt, so muß nach seiner Meinung ein Krieg bis aufs Messer entstehen und schließlich alles zu Grunde gehen. Er wird wegen dieser Meinungsäußerungen von verschiedenen Seiten unterbrochen und verhöhnt, und da ihn der Präsident nicht schützt, nimmt er seine Mappe unter den Arm und verläßt lächelnd den Saal. Der nächste Redner ist wieder ein entschiedener Gegner der Arbeiter und verlangt eine entschlossene Verteidigung des Bestehenden, damit die Leute es sich einprägen, daß man am Staate und Vaterlande nicht rühren dürfe. Nachdem noch ein anderer Fabrikherr unter beständigem Gelächter den Schutz der Kirche zur Unterstützung angerufen hat, vertritt Holger mit äußerster Leidenschaft seinen Antrag und schließt seine Rede mit den Worten: es müßten, wenn die Massen keine Vernunft annehmen wollen, die Kanonen gegen sie aufgefahren werden. Damit schließt die Debatte und unter rauschender Musik soll das Festmahl bginnen. Die Versammlung bemerkt aber plötzlich, daß Niemand hinauskann, weil beide Ausgänge verschlossen sind. Auch die Diener haben sich zurückgezogen mit Ausnahme eines einzigen — es ist Elias — der auf die Rednertribüne springt und den Anwesenden erklärt, daß sie eingesperrt seien. Man reißt die Fenster auf und will nach der Polizei rufen. Von den Schutzleuten aber ist niemand zu sehen. In ihrer Todesangst verstummen die Fabrikherren, während die auf dem Dache aufgestellte Musik den fröhlichen Festmarsch immer weiter spielt und erst nach einer Weile zum Schweigen gebracht werden kann. Elias erklärt den Anwesenden, daß die Burg unterminiert sei und daß man sie in die Luft sprengen werde. Lachend weist er das Anerbieten, die Eingeschlossenen gegen einen hohen

Preis herauszulassen, zurück und will das Signal geben, als Holger vier Revolverschüsse auf ihn abfeuert und ihn niederstreckt. Von draußen ertönt eine Frauenstimme, die Rahels, die verzweiflungsvoll ausruft, daß man sich schnell retten möge. Aber die Türen sind von außen mit Eisenstangen verrammelt und die Zugbrücke ist aufgezogen. Alles rennt wie wahnsinnig hin und her. Einer der Fabrikherren stürzt ans Fenster, springt hinaus und bleibt unten mit zerschmettertem Schädel liegen. Der eine benimmt sich wie ein Rasender, der andere ist gefaßt, der dritte fängt an zu beten, während über der Versammlung, die ihr letztes Stündlein kommen sieht, lautes Lachen ertönt. Plötzlich vernimmt man ein dumpfes unterirdisches Dröhnen, Hilferufen von vielen Menschen und erblickt, wie der Boden in die Höhe gehoben wird und eine Staubwolke schließlich alles verhüllt, während unter wirren Klagerufen der Vorhang fällt.

Es gibt in der modernen Bühnenliteratur kaum einen zweiten Eindruck, der sich an vorwärtstreibender dramatischer Kraft und fein abgetönter Kunst der Charakteristik mit diesen drei ersten Akten aus dem Schlußteil von „Über unsere Kraft" vergleichen läßt. Von dem größeren Publikum und der berufsmäßigen Kritik unbeachtet war das Stück bereits ein paar Mal von der „Freien Volksbühne" im Karl Weiß-Theater, Frankfurterstraße, gespielt worden. Dort äußerte sich die Wirkung abwechselnd in lärmenden Kundgebungen nach den drohenden Worten der Strikenden, bald in stummer zähneknirschender Zufriedenheit bei der Versammlung der Fabrikanten auf der Burg, wenn die hochmütige Verachtung des Volkes plötzlich in kleinliche Verzagtheit und Todesangst umschlägt, die sich bis zur Verrücktheit steigert. Im Berliner Theater, wo jedes Plätzchen besetzt war und alles mit nicht geringer Erwartung lauschte, hatte Direktor Paul Lindau die größte Sorgfalt auf die Inscenierung des Dramas verwendet, aus den Kräften, die ihm zur Verfügung standen, künstlerisch das Beste herausgeholt und das Zusammenspiel so geschickt eingeübt, daß sich auch ein verwöhnter Geschmack befriedigt erklären konnte. Die „Hölle" mit den Arbeiterwohnungen lag wirklich vor uns wie ein Abgrund, der in Nacht und Grauen gehüllt war, während man darüber im Hintergrund die schimmernden

Umrisse der Burg und einen Streifen vom Meer bemerkte. Während der Begräbnismusik, als die drei Leichen vorbeigetragen wurden donnerte der Eisenbahnzug mit einem schrillen Pfiff auf der Brücke. Hin und wieder, namentlich gegen Ende des ersten Aktes, hätten wir den Gesprächen der Arbeiter eine noch größere Erregtheit und ein schnelleres Tempo gewünscht, aber die Dichtung offenbarte sich sofort in ihrer ganzen packenden Größe. Der Empfang der Strikenden auf der Burg ließ beide Parteien mit vollster Schärfe aneinandergeraten. Diese Scene erweckte in den Zuschauern durchaus die Ueberzeugung, daß es für solche Menschen, die ihr Leben auf die Spitze einer Idee gestellt haben und sie nicht nur mit rastloser Arbeit, Hab und Gut verteidigen, sondern auch mit Dynamit umzugehen wissen, nichts süßeres geben könne, als den Tod zu verachten und die Genossen durch solches Beispiel zu immer größerer Entschlossenheit zu entflammen. Der Akt mit den Fabrikanten auf der Burg stellte zwischen der Rednertribüne und den Bänken und Tischen, den Nischen und Außengängen, zu ebener Erde und in stufenförmiger Erhöhung ein Bild dar, daß sich jeden Augenblick veränderte. Wie ein Blitz fuhr die Nachricht, daß die Türen verrammelt seien, in diese Gesellschaft hinein und grauenvoll wirkte das ängstliche Sichzusammendrängen, diese allgemeine Fassungs- und Ratlosigkeit im Gegensatz zu den fröhlichen Klängen des Meyerbeerschen Fackeltanzes, der vom Dach des Festsaales herab ertönte. Die Debatte über die Maßnahmen gegen den Strike wurden mit der größten Aufmerksamkeit angehört, da die einzelnen Redner sich genau an die Björnsonsche Charakteristik hielten. Die Explosion des ganzen Gebäudes auf der Bühne wurde im Zuschauerraum als Befreiung von einem ungeheueren Druck empfunden.

Das Stück ist damit aber nicht zu Ende und darin liegt ein großer Fehler. Björnson hatte im ersten Teil von „Über unsere Kraft" die Tragödie der Wundergläubigkeit, im zweiten die der sozialistischen Gewalttat geschrieben. Wollte er, was in jeder Beziehung dem Plan des Ganzen entspricht, dem Geist der Versöhnung ein dichterisches Denkmal setzen, so wäre dazu ein drittes Drama nötig gewesen, ein Schauspiel der gegenseitigen Duldung und Menschenliebe. Statt dessen hat der Dichter der erschütternden

Gewalt seines dritten Aktes einen zart aber schwächlich empfundenen Schluß angehängt und das Publikum wie die Schauspieler in einige Verlegenheit gebracht. Fabrikant Holger ist als einziger aus den Trümmern der in die Luft gesprengten Burg lebend hervorgezogen. Aber er ist darüber ein alter gebrochener Mann geworden, der im Rollstuhl herumgefahren werden muß und die rechte Hand nicht mehr bewegen kann. So erblicken wir ihn an einem herrlichen Frühlingsmorgen in seinem Park, den Blütenduft und holde Musik aufs Lieblichste erfüllen. Rahel steht bei ihm, betrachtet den Mann, der ihren geliebten Bruder erschossen hat und der Schmerz über das Erlebte löst sich in heißen Tränen auf. Ihr steht das Bild des Verstorbenen klar vor der Seele wie ein Hinweis zu idealer Selbstaufopferung. Was er wahnverblendet verbrochen hat, sucht sie bei ihren Kranken in dem vergrößerten Hospital neben Holgers Park gut zu machen. Pfarrer Bratt, die Seele des Strikes, ist vom Wahnsinn umnachtet. Er spricht fortwährend mit sich und stellt allen Leuten Lassalle vor, den er beständig neben sich zu erblicken glaubt. Die beiden Schwesterkinder Holgers, zwei liebliche, idealistisch gestimmte Seelen, sollten dem Einfluß Rahels entzogen werden. Nachdem aber wieder Frieden ins Haus gekehrt ist, schließen sie sich der tapfern und klugen Freundin um so inniger an. Von ihren verstorbenen Eltern haben sie die romantischen Namen Credo: „Ich glaube!" und Spera: „Hoffe!" und damit die Richtung für ihr Leben erhalten. Sie wollen wie gute Geister durch dies kalte und harte Dasein schweben, es erwärmen und milder gestalten, allen Hungernden und Dürstenden ihren Teil vom Tisch des Lebens gewähren. Ein solcher Ausblick in die Zukunft ist schön, aber wir haben zu tief in das Gewoge menschlicher Leidenschaften hineingeblickt, als daß wir von blumigen Auen und wonnigen Klängen eine Beruhigung der Schmerzen erwarten könnten, die uns Sterblichen auferlegt sind. Daß dergleichen Idyllen nur vorübergehende Ruhepunkte im Kampf ums Dasein bilden, weiß Björnson viel zu gut, als daß er seinem Schlußbild eine andere als die Bedeutung eines künstlerischen Notdachs zuerkennen könnte. Aber wir haben seine mächtige Stimme vernommen und sie hat uns bei der Entfesselung jener dämonischen Gewalten überzeugt, die in unsere

Zeit mächtig eingreifen. Der Hochmut der Besitzenden ist eine schwere Sünde und die Verzweiflung der Enterbten führt zu Torheiten und Verbrechen. Erst wenn beide Teile ihre Fehler einsehen nnd ernstlich geloben, sie abzulegen, wenn sie von einander lernen wollen, sich nicht „über die Kraft" ins Ungemessene und Übertriebene zu verirren, sondern sich ans natürliche und mögliche zu halten, kann der Menschheit in Wahrheit der Forschritt erblühen.

## „Gabriele d'Annunzio als Dramatiker und Eleonora Duse."

### „La Gioconda."

Unter den italienischen Aufführungen, die ich im Frühling 1899 in Rom, Neapel und verschiedenen Städten Siziliens gesehen habe, war die erste Vorstellung der neuen Tragödie von Gabriele d'Annunzios: „La Gioconda" in Palermo ohne Frage die interessanteste. Die Temperatur dieses Theaterabends entsprach ganz und gar der üppigen Vegetation, die bereits an die Tropen erinnert und den Reisenden im Schatten des Monte Pellegrino wie in einem unendlich ausgedehnten Palmenhause wandeln läßt. Wie die Pflanzen, die wir bei uns in Blumentöpfen ziehen, in Sizilien ohne die Pflege des Gärtners in freier Natur die Höhe unserer deutschen Eichen und Linden erreichen, hatten auch die Spannung, mit der man die Bühnendarstellung dieses Werkes erwartete, sowie die Leidenschaft, mit der es ein Teil des Publikums zu Fall bringen wollte und ein anderer um so lebhafter verteidigte, etwas Maßloses.

Das lag nicht nur an der literarischen Persönlichkeit d'Annunzios und der nervösen Kunst, mit der er unter dem Einfluß ausländischer Vorbilder moderne Probleme behandelt, sondern auch an dem Umstand, daß die beiden bedeutendsten Schauspielkräfte, über die Italien gegenwärtig verfügt, sich ihm zur Verfügung gestellt hatten, um seinem Werk den Erfolg zu erstreiten. Eleonora Duse stand schon damals ganz unter dem Einfluß dieses Dichters und räumte seinen Werken einen hervorragenden Platz bei ihren Gastspielfahrten ein. Sie suchte neue Aufgaben und neue Probleme. Sie wollte nicht mehr so ausschließlich wie früher im Bann der französischen Dramatik stehen. Sie glaubte in der geistreichen und feinen, aber auch krank-

haften und überreizten Begabung d'Annunzios das gefunden zu haben, was sie an Anregungen für ihre Kunst der Menschendarstellung braucht. Der Dichter vergalt ihr das Interesse, das sie an seinem Schaffen nimmt, dadurch, daß er seine neuen Stücke sorgfältig auf ihre Persönlichkeit abstimmte und wie er ihren Gastspielreisen folgt, so auch in der Durchführung seiner Fabel und Charakteristik sich ihren Wünschen unterordnet. Zugleich stand ihm Ermete Zacconi zur Seite, der Tausendkünstler, der die Gabe, seine Persönlichkeit wie eine Schlangenhaut abzustreifen, im höheren Grade als irgend ein zweiter lebender Schauspieler besitzt und gerade für die Darstellung des Pathologischen auf der Bühne das höchste Interesse zu erwecken weiß. Daß diese beide starken Individualitäten sich zu einer Gastspielfahrt zusammen gefunden hatten, die in Messina und Palermo begonnen wurde und sich in Neapel und Rom fortsetzte, erschien den Italienern als ganz ungewöhnliches Ereignis, und daß beide Künstler sich in so hohem Maße grade für die Stücke von d'Annunzio interessierten, veranlaßte das Publikum, für und gegen den Dichter Partei zu nehmen.

Es sollte bei der ersten italienischen Aufführung der „Gioconda" zu einer richtigen Theaterschlacht kommen, wie ich sie trotz der Vorstellungen der „Freien Bühne" in Berlin noch nicht erlebt hatte. Die Bedeutung, die man dieser Vorstellung zuerkannte, drückte sich schon in der Höhe der Eintrittspreise aus, zu der sich der Impresario Schürmann, der Leiter der Tournée Duse-Zacconi, aufschwingen konnte. Im Gegensatz zu den Lebensgewohnheiten der Palermitaner — für eine Droschkenfahrt durch die lang ausgedehnte Stadt zahlt man in einem Zweispänner nicht mehr als eine halbe Lire, also nach unserm Geld vierzig Pfennig — wurden für die Plätze im Teatro Bellini an diesem Abend unerhörte Preise gefordert. Eine Loge an der Bühne, in der höchstens vier Personen Platz haben, kostete neunzig Lire, wozu noch für jeden Besucher ein sogenanntes „Ingresso", ein Eintrittsgeld, ohne das er das Theater überhaupt nicht betreten kann, in der Höhe von vier Lire kam. In Theaterangelegenheiten entwickeln die Bewohner der Hauptstadt Siziliens einen Unternehmungsgeist, der etwas Beängstigendes hat, weil er über die Bedürfnisse des Publikums weit hinausschießt.

Die beiden neu errichteten Kunsttempel Politeama Garibaldi und Teatro Vittorio Emanuele sind Prachtgebäude von einem Umfang und einem Reichtum der Ausstattung, wie sie eine Millionenstadt nicht großartiger verlangen kann. Sie stehen aber oft leer, weil sich kein Unternehmer findet, der auf das kostspielige und unsichere Geschäft eingehen will.

Kleiner und infolge dessen leichter zu füllen ist das Bellinitheater, dem der in Catania gebürtige Komponist der „Norma" und „Somnambula" den Namen gegeben hat und das sich im Mittelpunkte der Stadt, nahe der Kreuzung ihrer beiden Hauptstraßen, der Via Macqueda und des Corso Vittorio Emanuele erhebt. Auf dieser Bühne hatten Frau Duse und Zacconi bereits mehrere Male gespielt und vielen Beifall gefunden, als die Aufführung der „Gioconda" sich wie ein Gewitter mit Blitz und Donner über Palermo entladen sollte. Die große Künstlerin in ihrer Heimat und in einem italienischen Stück zu sehen, das bei dieser Gelegenheit das Lampenlicht zuerst erblickte, versprach in jedem Fall einen großen Genuß. Mehrfach war mir bereits Frau Duse begegnet, wenn ich aus meinem Hotel de France durch den Giardino Garibaldi ging, der mit seinen riesigen Palmen, Lorber-, Citronen- und Orangenbäumen schon daran erinnert, wie nahe wir der afrikanischen Küste gerückt sind.

Es sollte mir jedoch auch der Vorzug zuteil werden, die geniale Schauspielerin bei der letzten Probe des Trauerspiels von d'Annunzio beobachten zu können, nachdem ich mich in den dunkeln Gängen des Teatro Bellini mit einem Wachslicht mühselig zurechtgetappt und einen Platz in der Orchesterloge gefunden hatte, wo ich hoffen durfte zu sehen, aber nicht gesehen zu werden. Die Probe hatte eben begonnen und Frau Duse stand auf der Bühne. Das Stück wurde ohne Dekorationen und ohne Kostüme noch einmal durchgenommen. Es handelte sich im Wesentlichen darum, ihm die letzten Feinheiten des Dialogs aufzusetzen, hier zu mildern, dort zu verstärken, und das Ganze flüssig zu machen. Frau Duse beschränkte sich keineswegs auf die Scenen, in denen sie zu tun hatte, sondern führte selbst die Regie. Es war ungemein interessant zu sehen, wie sie den ganzen Inhalt des Stückes in sich aufgenommen hatte

und mit feiner Hand überall eingriff, ohne ihre geistige Ueberlegenheit absichtsvoll hervorzukehren oder die Mitspieler in ihrer Individualität irgendwie zu beschränken. In ihrem Pelzmäntelchen saß sie, bevor ihr Stichwort kam, bald auf dem Sopha neben dem Souffleurkasten, bald neben einer Seitenkoulisse und schien auch ohne zu spielen das ganze Stück mitzuerleben. Wie sie sich zum einen und zum andern wendete und dies und jenes neu beleuchtete, zeigte von höchster Feinheit des künstlerischen Empfindens und wurde von ihrer Künstlerschaar mit aufrichtigem Dank entgegengenommen. Selbst Zacconi hatte von ihr bei dieser Gelegenheit zu lernen, verarbeitete die Ideen, die ihm nahegelegt wurden, mit glücklichem Instinkt und wurde dafür durch ein freundliches „Va bene" der Künstlerin belohnt. In meinem Eifer, alles genau zu sehen, mußte ich mich aus der dunkeln Loge wohl zu weit hervorgebeugt haben. Frau Duse erkannte mich während einer Scene, die sie mit Zacconi spielte, blickte zuerst mit dem ernsten nachdenklichen Gesichtsausdruck, der sie in der Ruhe niemals verläßt, in die Loge, unterbrach dann aber die Probe und ging auf meinen Platz zu, um mir über die Orchesterlampen die Hand zu drücken. Ihr erstes Wort war ein Ausdruck des Dankes für die glänzende Aufnahme, die sie bei ihren Gastspielen in Berlin gefunden hatte. Die Künstlerin hatte dabei durchaus nicht das fast krankhaft Vergeistigte und Nervöse, das uns an ihr bei ihrem ersten Auftreten in Berlin auffiel und das sie wiederholt veranlaßte, ihre Vorstellungen noch im letzten Augenblick abzusagen. Sie hinterließ vielmehr einen durchaus glücklichen und schaffensfreudigen Eindruck, der uns erwarten läßt, daß sie den Freunden ihrer Kunst noch viel zu sagen haben und gewiß auch bald wieder in Berlin zum Gastspiel erscheinen werde. Draußen hatte sich mittlerweile ein lebhafter Billethandel entwickelt, der noch fortdauerte, als ich unter ebenso erschwerenden Umständen, wie ich hineingekommen, mir den Weg aus dem Theater suchte.

Es war kein Geheimnis, daß der Theaterskandal, um den es sich handelte, von langer Hand vorbereitet war und zwar von den Studenten der Universität Palermo. Die jungen Leute hatten schon am Tage vorher die sittlich Entrüsteten gespielt und erklärt, daß sie das Stück d'Annunzios nicht aufkommen lassen würden. In

der Tat waren sie bereits eine halbe Stunde vor Beginn der Aufführung vollzählich im Teatro Bellini angetreten, wo sie den ganzen vierten Rang eingenommen und sich in den zwanzig Logen etwa hundert Köpfe stark verschanzt hatten, um von dort aus dem Gegner den Garaus zu machen. Es waren meist jüngere Leute, als wir sie bei uns in solchen Fällen im Theater bemerken, von jener Mannigfaltigkeit der Physiognomie und Rasse, wie man sie nur in Palermo zusammen findet. Neben einem italienischen Typus tauchte ein Abkömmling der Sarazenen, neben diesem ein Sproß der normannischen oder griechischen Bevölkerung auf. Alle waren in leidenschaftlicher Erregung und von einer Redseligkeit, als ob das Theater ihnen gehörte und die Vorstellung auf der Bühne Nebensache wäre. Sie saßen Arm in Arm auf ihren Plätzen und schwenkten sich wie beim Schunkelwalzer hin und her. Einzelne saßen auf der Brüstung der Logen und aßen Apfelsinen, andere fuchtelten mit ihren Spazierstöckchen in der Luft umher und beugten sich bald nach oben, bald nach unten, um ihren Freunden im fünftem und dritten Rang ein Zeichen zu geben, wobei das Konzert der durcheinander tönenden Stimmen von Minute zu Minute lebhafter wurde. Lautes Lachen machte sich dabei bemerkbar, ab und zu ertönte auch bereits ein greller Pfiff. Von künstlerischer Empfindung und Erwartung war keine Spur zu bemerken, es herrschte vielmehr die Vergnügtheit und Radaulust des Nachtcafés, die ihr Opfer haben wollte.

Mittlerweile hatten sich in den untern Logen und im Parkett die Zuschauer eingefunden, die verwundert zu den Tumultuanten emporschauten. Es war schwer, zu den Plätzen zu gelangen, da man sowohl das Orchester wie die Seitengänge durch hineingestellte Stühle unangenehm verbarrikadiert hatte. Die Parkettsessel müssen von zweifelhafter Beschaffenheit sein, denn sie waren sämtlich mit nicht allzu saubern Leinwandbezügen bedeckt, wie man sie bei uns in den Sommermonaten, wenn die Herrschaft verreist ist, über die Möbel legt. Einzelne Zuschauer erschienen im Frack, die meisten jedoch im Sommeranzuge. Niemand gab die Garderobe ab, die vielmehr auf die Sessel einfach niedergelegt wurde. Auch brauchten die Damen die Hüte nicht abzulegen, so daß man in die Lage kommen konnte,

durch einen Wald von Straußenfedern auf die Bühne schielen zu müssen. Der Vorhang war mit Annoncen bedeckt, aus denen man erfuhr, wo man billige und gute Kleidungsstücke, Weine, Fahrräder und Ähnliches erhalten konnte. Die Gardine war außerdem so altersschwach und fadenscheinig, daß man die Lichter auf der Bühne hindurchschimmern sah. Ab und zu steckte ein Arbeiter den Kopf durch den Vorhang und betrachtete neugierig das Publikum. Da der Lärm, den die Studenten verursachten, keinen Augenblick aufhörte, sondern von Minute zu Minute ärger wurde, entwickelte sich ein zorniger Dialog zwischen dem Parkett und dem vierten Rang. Von unten ertönten die Rufe „Basta!“ „Fuori!“, „Alla scuola!“, die aber gar keinen Eindruck hinterliessen. Es wurde weiter geschnattert, gepoltert, gesungen und gepfiffen, als ob das Temperament des alten Circuspublikums mit seinem Souveränitätsgefühl auf diese Studenten übergegangen wäre und sich auf keine Weise zügeln lassen wollte. Ein Student fing, ohne daß ihm jemand sein Intermezzo verbot, ein Liedchen zu pfeifen an, als der Vorhang ein wenig schief und zögernd in die Höhe ging und Frau Duse auf der Bühne stand.

So große Mängel „Die Gioconda“ als Tragödie auch aufzuweisen hat, läßt es sich doch nicht leugnen, daß dieses Drama zu den interessantesten Stücken gehört, die in den letzten Jahren über die italienische Bühne gegangen sind. Es ist Frau Duse gewidmet, „dalle belle mane“ und von ihr oft gespielt worden. Der Autor ist in jedem Fall ein großer Künstler, der die Form wie wenige meistert und in jedem Zoll ein Italiener, in dem sich die Freude am schönen Schein bis zur Trunkenheit steigert. Was wir zu sehen bekamen, war das Trauerspiel der Moral, die ein Heim, eine Familie beschützt, in der Schönheit eine natürliche Feindin erblickt, von ihr zum Kampf herausgefordert wird und dabei eine furchtbare Niederlage erleidet. Eine Frau, die körperlich reizlos, aber vom edelsten Empfinden beseelt ist, will ihren Mann ganz für sich haben, obwohl er als Bildhauer durch seine Phantasie und alle Organe des Schaffens mit dem Modell unauflöslich verbunden ist, das ihn zu seinen Statuen begeistert. Lucio Settala ist durch ein Spiel des Zufalls mit einem Weibe vermählt worden, dessen Seele er anbeten möchte, und die ihn zum Vater eines reizenden Töchterchen

gemacht hat. Wäre er nicht als Künstler geboren, so müßte er an ihrer Seite das reinste Glück genießen können. Aber er ist nicht dazu bestimmt, Seelen zu meißeln, sondern sich an plastisch schönen Formen zu begeistern, den Zauber des menschlichen Körpers in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Bewegung und Stellung zu empfinden und aus der Hülle des Marmors heraustreten zu lassen. Dies heiße Verlangen wird durch eine Frau, die Gioconda, in einer Weise gestillt, wie er es früher nicht für denkbar gehalten hatte. Über ihre äußere Erscheinung ist ein Zauber ausgegossen, der jedem Teil ihres Körpers leuchtendes Leben und damit eine unerschöpfliche Anregung für die Phantasie des Bildhauers verleiht. In der schönsten Stelle des Trauerspieles läßt ihn d'Annunzio das Beseligende und Unwiderstehliche dieser Leidenschaft in Worten schildern, die noch in der deutschen Übersetzung hinreißend wirken, die man aber im Original gelesen oder besser von italienischen Künstlern gehört haben muß, um zu wissen, was Musik der Sprache ist. Wir meinen die zweite Scene im zweiten Aufzuge, wenn Lucio von seinem Besuch der Marmorbrüche in Carrara und der Begegnung mit dem Modell erzählt, von den Blöcken, die im Glanz der Sonne wie ewiger Schnee schimmerten, und der verführerischen Frau, die mit der Pracht ihrer Glieder aus der todten Masse ewiges Leben hervorzuzaubern schien. „Ich habe es dir gesagt," ruft er seinem Freunde entzückt zu, „tausend Statuen, nicht eine! In jedem Stein lebt ihre Schönheit . . . Mir schien, als sprühten von ihr Millionen belebender Funken in den Marmor über wie von einer Fackel, die man schüttelt."

Der Bildhauer hat ein herrliches Werk vollendet, eine Sphinx, und ihr die Formen der Gioconda geliehen, aber grade bei dieser Arbeit den unversöhnlichen Widerspruch empfunden, der seine Seele gewissermaßen in zwei Stücke zerreißt. Er kann sich von seiner Frau nicht lossagen, die ihn liebt, ohne ihn künstlerisch zu verstehen und sein Modell nicht entbehren, das ihn seinem Hause entfremdet. In dem Gefühl der Verzweiflung über ein Situation, die ihn zugleich entzückt und erschreckt, hat er eines Tages in seinem Atelier vor der Sphinx einen Selbstmordversuch gemacht und einen Schuß auf sich abgefeuert. Die Kugel hat ihn nicht getötet, sondern nur

schwer verwundet. Wenn das Stück beginnt, ist er in langsamer Genesung begriffen durch die rührende Pflege seiner Frau, körperlich matt, aber in seiner Phantasie glühender als je mit neuen Plänen beschäftigt, an deren Ausführung in einer Werkstätte er fortwährend denkt. Aus seiner Villa in Florenz, aus deren Fenster er in die Frühlingspracht seines Gärtchens und auf die klassischen Formen von San Miniato blickt, lockt es ihn mit unaussprechlicher Sehnsucht wieder nach unten zum Mugnone, wo sich unter vielen Künstlerateliers auch das seinige befindet. Die Gioconda ist im Besitz des Schlüssels und erwartet ihn täglich zu einer bestimmten Stunde zu den Füßen der Sphinx. Sie weiß, daß er jetzt, nachdem er genesen, zu ihr wieder zurückkehren werde, um bei einem neuen Werke, einer in Ton entworfenen Figur, die sie regelmäßig angefeuchtet und dadurch vor dem Verderben bewahrt hat, sich an ihrem Anblick neu zu begeistern. Das erfährt die Frau des Bildhauers und beschließt ihm zuvorzukommen, vor das Modell hinzutreten, es aus dem Atelier zu verjagen und ihre Rechte zu verteidigen. Der dritte Akt spielt in dem Atelier, wo wir uns hinter einem Vorhang die Sphinx zu denken haben. Silvia Settala ist von der Schönheit des Bildwerks zunächst überwältigt, ein Gefühl unendlicher Rührung erfüllt sie, als beuge sie sich vor der Majestät der Kunst. Aber in dem Augenblick, als Gioconda, in leichte Schleier verhüllt, vor ihr erscheint, ist sie wieder ganz Weib und fest entschlossen, die Zerstörerin ihres Glücks zu vernichten. Es sind ebenbürtige Gegner, die ihre Kraft aneinander messen, sowohl in dem Recht, das sie auf den Mann geltend machen, wie in dem Glanz der Worte, die sie sich entgegenschleudern. Silvia beruft sich auf ihre Liebe zu Lucio, die nur gewaltsam erschüttert, aber nicht gebrochen werden konnte, Gioconda auf die Entfaltung einer freien Künstlerseele, indem sie sagt: „Dies ist kein Haus. Die Gefühle der Familie haben hier nicht ihren Sitz, häusliche Tugenden hier nicht ihren Tempel. Dieser Ort steht außerhalb der Gesetze und außerhalb der gewöhnlichen Rechte. Hier schafft ein Bildhauer seine Statuen. Hier wohnt er allein mit den Werkzeugen seiner Kunst. Und ich bin nichts anderes als ein Werkzeug seiner Kunst. Die Natur hat mich ihm zugewiesen, damit ich ihm eine Botschaft

bringe und ihm diene." Es beginnt ein gewaltiges Ringen zwischen den beiden Naturen, das sich in Worten erfolglos Luft macht, da jede ihren Standpunkt nur immer fester innehält, die angetraute Frau ihr Heim und ihre Familie, das Modell ihre Schönheit und das Gebieterische der Kunst betont. Da läßt sich Silvia in ihrer Verzweiflung zu einer Lüge verleiten, indem sie behauptet, daß ihr Gatte sie selbst hierher gesendet habe, um Gioconda aus dem Atelier zu vertreiben. Das verändert die Situation mit einem plötzlichen Ruck. Gioconda wird zu einer Rasenden, eine teuflische Eingebung kommt über sie, indem sie ausruft: „Diese Statue, die mein ist, die mir gehört, die er mit dem Leben schuf, das er Tropfen für Tropfen aus mir herausgesogen hat, diese Statue, die mir gehört . . . ich werde sie zerschmettern — ich werde sie zu Boden schlagen." Sie stürzt hinter den Vorhang, um ihren Vorsatz auszuführen. Es ist umsonst, daß Silvia erklärt, sie habe gelogen, daß sie Gioconda verhindern will, das Verbrechen zu vollführen. Schon hört man das Poltern der zerbrechenden Statue, zugleich aber auch einen entsetzlichen Schrei, und als der Vorhang zurückgezogen wird, liegt Silvia mit blutüberströmten, zertrümmerten Händen hilflos auf der Erde.

Die Lüge ist an ihr schrecklich bestraft worden. Die Sphinx hat sich an ihr gerächt und, als sie sich gegen die Macht der Schönheit auflehnte, das einzig Schöne an ihrem Körper erbarmungslos verstümmelt. Lieb, tapfer und schön hatte ein alter Kunstgenosse Lucios diese Hände genannt, die im Schmerz oft gerungen wurden, aber gerade dadurch ihre Vergeistigung und Veredelung erhalten hatten. Mit ihren Händen, diesem kunstvollsten Instrument, das es im ganzen Bereich der Natur gibt und das namentlich dem Italiener in dem beständigen Hindeuten und Erklären der Geberden zu einem Sprachwerkzeug wird, mit diesem Ersatz für die Schönheit, die ihr sonst versagt ist, konnte Silvia hoffen, ihren Mann wieder an sich zu fesseln. Und nun hängen statt ihrer zwei häßliche Stümpfe an ihren Armen, die sie mit den langen Ärmeln des Gewandes jammervoll verbergen muß. Der Vorgang selbst, der dem Auge des Zuschauers durch den Vorhang des Ateliers entzogen wird, ist wie so vieles in dem Stück ohne

dramatisches Leben, keine tragische Katastrophe, die uns mit innerer Notwendigkeit erschüttert, sondern ein Unglück, dessen Anblick uns peinigt.

Was aber im vierten Akt folgt ist völlig undramatisch und untheatralisch zugleich. Wir werden, nach Bocca d'Arno, an die lieblichen Ufer des tyrrenischen Meeres versetzt, wo sich Silvia als Krüppel aufhält, um sich mit ihren traurigen Sicksal zu versöhnen. Selbst das Opfer der zertrümmerten Statue und der zerbrochenen Hände hat nichts genützt. Das künstlerische Feuer ihres Gatten lodert heftiger denn je in dem Atelier in Florenz auf und Gioconda bleibt die unbestrittene Beherrscherin seiner Phantasie. Aber Beide treten nicht mehr in dem Stück auf, das völlig phantastisch und symbolistisch ausklingen soll, in Wahrheit aber nur beweist, wie dem Dichter plötzlich jeder dramatischer Faden abhanden gekommen ist. Der Ausgang, den er gewählt hat, ist der denkbar schlechteste und nur dadurch zu verstehen, daß er für Frau Duse eine große Scene schaffen wollte, in der die Künstlerin ihr unvergleichliches stummes Spiel zeigen konnte. Silvia erscheint in einem luftigen Gemach, das von Blumenduft und der erquickenden Frische der Meeresluft erfüllt ist. Zu ihr kommt ein armes kleines Mädchen Sirenetta, eine Irre, die am Strande Algen, Muscheln und Seesterne sucht und in einem Gedicht ein Märchen von sieben schönen Schwestern erzählt, die alle zu Grunde gingen, die letzte draußen im Meer. Sirenetta will ihr einen Seestern schenken und wundert sich, daß die Frau ihn nicht nimmt. Die Verstümmelte weiß aber in ihrer Hilflosigkeit nicht, was sie machen soll. Sie schleppt sich hin wie ein tödlich getroffener Vogel, während ihr früher die Schönheit und Anmut ihrer Hände etwas Geflügeltes gaben. Die Statue der Sphinx steht nun im Atelier des Künstlers ohne Arme, sie wird nicht restauriert werden und sieht gerade in dieser Gestalt wie ein Marmor aus, der auf einer der Kykladen ausgegraben worden ist. Der alte Bildhauer, der Freund von Silvia und Lucio, muß bewegten Herzens zugestehen, daß man der Gioconda trotz alledem nicht fluchen könne, weil er in einem sterblichen Leibe noch nie ein solches Mysterium gesehen habe. Man bringt Silvia ihr Kind, das ihr glückstrahlend entgegeneilt und sich nach ihrer Umarmung

sehnt. Aber sie kann es nicht an sich drücken, der Schmerz überwältigt sie und weinend stürzt sie zu Boden.

Die Bedenken, die sich gegen dieses Drama vorbringen lassen, haben nichts mit dem lärmenden Widerspruch der palermitanischen Jugend bei der Erstaufführung des Stückes zu tun. Sie beziehen sich auf die Schwierigkeit, einen solchen Stoff theatralisch überhaupt zu behandeln und auf das unzureichende Bühnentalent d'Annunzios. Wie in seiner „Città morta", seinen „Sogni delle Stagioni" und in seinem jüngsten Schauspiel „Gloria" beschäftigt er sich mit seelischen Ausnahmezuständen, die er durch scenische Mittel nicht überzeugend veranschaulichen kann. Er fühlt das selbst und gibt Bühnenweisungen, die sich kaum noch darstellen lassen. Wenn Silvia im Atelier die Sphinx erblickt, finden wir in dem Dialog folgende Bemerkung: „Zwischen dem tiefen Purpur des Vorhang erscheint das totenblasse Antlitz der Heldin, das ganz überstrahlt von dem erhabenen Glanze des Werkes ist. Auch ihre entblößten Hände, die den Vorhang auseinanderschlagen, scheinen auf dem dunkeln Grunde zu leuchten. Ihre Augen sind wie gebannt, von Erstaunen vergrößert, geblendet, nicht von einer Erscheinung des Todes, sondern von dem Bilde des vollendeten Lebens, in ihren Augen zittern die hervorquellenden Tränen, zwei wundervolle Perlen bilden sich nach und nach in den Höhlen, glänzen, ergießen sich, rinnen die Wangen herab. Ehe sie den Mund berühren, hält Silvia sie mit dem Finger auf, zerdrückt sie auf dem Gesicht — gleichsam als wolle sie sich damit waschen wie mit glänzendem Tau." Es ist die genaue Beschreibung des Spiels der Frau Duse in den unvergeßlichen Augenblicken, wenn sie höchste Rührung ausdrückt, was diese Anmerkung enthält, aber sie erklärt sich nicht aus den Worten der Rolle und ist vielleicht von keiner anderen Darstellerin wiederzugeben. Wie undramatisch wirkt es vor allem, daß wir den Bildhauer nur als gebrochenen und verzweifelnden Mann, nie auf der Höhe seines schöpferischen Glücks, nie im Zusammensein mit seinem Modell, der Gioconda, erblicken! Damit hätte das Drama anfangen müssen, um uns den Himmelssturz aus der Glut der Atelierstimmung in die gleichmäßige aber einschläfernde Liebe der Häuslichkeit verständlich zu machen. Wie ist ein Künstler vom Range Lucios überhaupt zu

einer solchen Frau gekommen, die körperlich nichts Anziehendes für ihn hat? Eine solche Frage drängt sich doch, wenn von einem Bildhauer die Rede ist, jedermann auf, aber d'Annunzio hat nicht einmal den Versuch einer Beantwortung gemacht.

Was sein Stück interessant macht wie alles, was aus seiner Feder hervorgeht, ist das Vibrierende, Schimmernde und Zuckende seiner künstlerischen Empfindung, seine bis zum äußersten gesteigerte Nervosität, sein Durst nach Schönheit, den er in Formen, Farben und Düften, in kühnen Vergleichen und Bildern aller Art aus seiner reichen Bildung und Anschauung heraus zu befriedigen sucht. Er hat sein Stück ganz nach dem Grundsatz „L'art pour l'art!" geschrieben. Hinter ihm steht das unerschöpfliche Kulturleben Italiens und flüstert ihm eine süße Harmonie von Tönen in verschiedener Stärke zu. Silvias feine Hände erinnern an die Hände, die Verrocchio seiner „Donna dal mazzolino", der mit den krausen Haaren, verliehen hat. Ein junger Mann kommt aus Ägypten und vergleicht, indem er Silvia einen wundertätigen Scarabäus mitbringt, die Sonne der Wüste mit dem Licht, das sich vor Dantes Augen im dreißigsten Gesang des „Paradiso", um die Engel und Heiligen ausbreitet. In der deutschen Übersetzung der „Gioconda", die in den leidenschaftlichen Auftritten nicht ohne Kraft ist, aber doch viele Feinheiten des Originals vermissen läßt, sind übrigens die Verse aus der „Göttlichen Komödie" zum Teil unrichtig angegeben. Auf das Titelblatt hat der Dichter einen Satz von Leonardo da Vinci „Cosa bella mortal passa, e non d'arte" hingeschrieben und auf die letzte Seite ein Citat aus der „Ilias", die Stelle aus dem dritten Gesang, wo Priamos und die Greise sich auf dem skäischen Tor Worte höchster Bewunderung über Helena zuflüstern, die einer unsterblichen Göttin von Ansehen gleiche. So ist alles in dem Stück getränkt und überschüttet mit künstlerischen Vorstellungen, um das Übergewicht der Schönheit über die Moral als geradezu erdrückend erscheinen zu lassen. Daß der geniale Künstler jenseits von gut und böse stehe, daß er nur seine individuelle Begabung ohne Rücksicht auf Sitte und Familie auszuleben habe ist die gefährliche Überzeugung, in der sich d'Annunzio mit Nietzsche begegnet. In den Äußerlichkeiten der Fabel gleicht „Gioconda" auffallend dem

neuen Drama von Ibsen „Wenn die Toten erwachen“, wo sich auch alles um den Gegensatz zwischen Frau und Modell im Leben eines Künstlers dreht. Aber bei Ibsen wird das tragische Verhängnis durch einen Lawinensturz im norwegischen Hochgebirge, bei d'Annunzio durch das Herabstürzen einer marmornen Statue herbeigeführt. Dort schlingt sich der nordische Nebel geheimnisvoll um Menschenleben und Bergesgipfel, hier herrschten die Sonne und Kunst von Florenz und vernichten das Glück der Frau und Mutter, deren Gedanken auf die Häuslichkeit beschränkt bleiben. Es ist ein tiefsinniges, wenn auch dramatisch unzulängliches Werk, das uns der Italiener geboten hat. Sein letzter Akt gleicht zu sehr Frau Silvias abgebrochenen Händen. Man bedauert, daß der Autor nicht mehr Zeit und Ruhe zur Vollendung des Ganzen gefunden hat.

Frau Duse entwickelte die ganze Fülle ihrer einzig dastehenden Begabung in der Rolle der Silvia, der sich in ihrem Liebesempfinden verzehrenden Frau, die ihren Mann nicht zu fesseln vermag, weil die Kunst ihn immer wieder von ihrer Seite reißt. Was in d'Annunzio überspannt und einseitig ist, füllte die Künstlerin mit Leben und Poesie aus, indem sie eine erstaunliche Menge ebenso feiner wie wahrer seelischer Beobachtungen über die Rolle ausschüttete. Zacconi stand ihr als Bildhauer meisterhaft zur Seite, indem er das krankhaft Erregte des Mannes, der sich im Schaffen nicht genug tun kann, unübertrefflich zum Ausdruck brachte. Beide Künstler wurden mit wahren Beifallsstürmen begrüßt, welche die Vorstellung oft mehrere Minuten unterbrachen. Sobald sich aber d'Annunzio nach dem zweiten Akt auf der Bühne zeigte, begann der Tumult der Studenten, die schon vorher mit einzelnen Kraftproben das Spiel begleitet hatten.

Der Dichter erschien im eleganten Frack, mit einer riesigen Gardenie im Knopfloch auf der Bühne, eine kleine, feine, elastische Gestalt, die auf ein Alter von einigen dreißig Jahren schließen ließ, in den nervösen bleichen Zügen, dem dünnen Kopfhaar, in dem Frisierten und Pomadisierten des Auftretens ganz und gar Fin de Siècle-Mann, der mit der Energie des Geistes und Willens gegen die innere Ermüdung beständig anzukämpfen schien. Während im Parkett sein Name vielfach genannt wurde, arbeiteten die Schreier im

vierten Rang gegen ihn. Im dritten Akte, bei der Ateliersçene zwischen den beiden Frauen unterbrachen sie das Spiel zweimal so gewaltsam und lange, daß man zweifeln mußte, ob das Stück überhaupt zu Ende gespielt werden könne.

Der vierte Akt gab dem Drama für Palermo den Rest. Nach Schluß der Vorstellung begann der Tumult in allen Tonarten einzusetzen. Die Klatscher im Parkett unterlagen dem Lärm der Studenten, die den schwachen und verschwommenen letzten Akt mit brutaler Rücksichtslosigkeit über den Haufen warfen. Man schlug mit Stöcken auf die Logenbrüstung, zischte aus Leibeskräften, pfiff auf Hausschlüsseln und verübte einen Höllenspektakel, als Zacconi an der Seite von Frau Duse den Versuch machen wollte, den Dank des Dichters, der sich nicht mehr vor den Vorhang wagte, auszusprechen. Eine Viertelstunde nach Schluß des Stückes wollte sich die Erregung der Studenten über das Stück noch immer nicht legen. Trotz des Rauchverbots, das an den Logen des Theaters angebracht war, zündeten sich die Parkettinhaber gemütlich ihre Cigarette an und gingen trällernd dem Ausgang zu, während die Studenten an diesem denkwürdigen Theaterabend um ein Uhr nachts noch immer nicht erschöpft zu sein schienen und weiter lärmten.

## „Die tote Stadt."

Die großartigen Baudenkmäler des alten Mykenä mit ihren Erinnerungen an die Tantaliden und ihre fluchbeladene Geschichte bilden den Rahmen für die fünfaktige Tragödie „Die tote Stadt" (La città morta) von Gabriele d'Annunzio. Der italienische Dichter, der die Bühne nur um so leidenschaftlicher liebt, je mehr sie seine Werbungen zurückweist, hat die kyklopischen Mauern der Burg, das Löwentor mit den drei mächtigen Steinen und die Königsgräber mit ihrem überraschend reichen Inhalt vor Augen gehabt, als er die Fabel zu diesem Stücke ersann. In seiner erhitzten Phantasie verwandelte sich das äußerlich so bescheidene Entdeckergenie Schliemanns mit den Schätzen von Gold, die man jetzt im Polytechnikum zu

Athen bewundert, in einen jugendlichen Fanatiker voll wilder verbrecherischer Instinkte, und die Ebene von Argos in den Schauplatz für eine schauerliche moderne Tragödie.

Wie aus den tiefen Erdschächten die Waffen, Schmuckgegenstände und Skelette hervorgeholt werden, die uns die Zeit Agamemnons vergegenwärtigen, verwirrt der Grabesduft den Menschen, die ihn einsaugen, die Sinne und treibt das Blut zu krankhaften Wallungen. Die furchtbaren Begebenheiten, die Homer und die großen Dramatiker Griechenlands schildern, stehen vor den Personen des Dramas leibhaftig da. Eine blinde Frau, die wie Kassandra die Menschen im Innersten ihres Wesens erkennt und alles Kommende ahnt, schreitet geheimnisvoll durch die Akte und ein in Schönheit und Anmut blühendes Mädchen wird von dem eigenen Bruder getötet. Nicht aus Haß lockt er sie an die Perseusquelle, um sie dort zu ertränken, sondern weil er seiner leidenschaftlichen Zuneigung zu ihr keinen Halt mehr gebieten kann und daneben wahrnimmt, wie sein Freund sie ebenfalls schwärmerisch liebt. Schon in dem seltsam geschriebenen Buch „Vergini delle Rocce“, worin er die „intellektuellen Penaten des lateinischen Geistes“ zum Kampf gegen die Barbaren aufruft, hat d'Annunzio ein ähnliches Motiv behandelt. Während die Gestalten der „Jungfrauen vom Felsen“ den Helden der Geschichte lockend umschweben, hören wir von einem Ahnherrn des fürstlichen Hauses, der vor der Liebe zu seiner Schwester Angst empfindet und die Ahnungslose in einer Grotte ertränkt, um sich an ihrer Schönheit nicht zu versündigen. Im Roman wie in der Tragödie ist von einer toten Stadt im Gebirge die Rede, aber die Vorgänge, die uns in „città morta“ scenisch entgegentreten, bilden gewissermaßen die Rache der Atriden, deren Leichen man nicht die Ruhe des Todes gegönnt, sondern die Abzeichen ihrer königlichen Würde geraubt hat.

Das Stück setzt sich aus lauter feststehenden Situationen zusammen. Die äußere Bewegung auf der Bühne ist eine so geringe, daß der Eindruck des Bildlichen überwiegt. Selbst die Ermordung der Schwester durch den Bruder erfolgt während des letzten Zwischenaktes. Dabei befinden sich sämtliche Personen von Anfang bis zu Ende in einem fieberhaften Zustande, als ob sie fühlten, daß ein

mitleidloses Schicksal sich ihnen nahe und sie immer fester in seine Schlingen einschnüre. D'Annunzio ist ein Meister in der Kunst, uns in Stimmungen einzufangen, die seiner Begeisterung für das Schöne, seiner Vorliebe für ungewöhnliche seelische Erregungen und seinem tiefen Naturgefühl entspringen. Solchen Empfindungen gibt er in wahren Strömen von Beredsamkeit Ausdruck, bei denen sich der Glanz und die Kraft seiner Sprache zur höchsten Vollendung entfalten.

Über dem Ganzen thront die blinde Frau Anna, die jeden Moment deutlicher fühlt, wie das Gewitter über diesem Hause sich zusammenzieht, wie die Leidenschaft ihre Umgebung ins Unheil reißt und die doch nichts tun kann, um die verderblichen Folgen aus einem Kreise fernzuhalten, in dem sie selbst zu altern fürchtet, während alle anderen von einem unstillbaren Verlangen nach Schönheit, Glück und Liebe erfüllt sind. Sie ahnt das Verbrechen, das sich vorbereitet, tastet sich zu der Quelle hinab, wo die Leiche der Ertränkten zwischen ihrem Gatten und dem mörderischen Bruder ruht und glaubt bei dem Schauder, der durch alle ihre Glieder tobt und sie einen furchtbaren Schrei ausstoßen läßt, daß sie das Augenlicht wieder erlangt habe und wirklich sehen könne. Innerhalb dieser Vorgänge ist alles erfüllt von Hinweisen auf die alte griechische Kultur, die aus den Grüften zu den Lebenden emporsteigt, von Schilderungen der heißen durstigen Gegend von Argos und der zauberischen Entdeckung, die sich vorbereitet. Die Vorlesung aus der „Antigone“ von Sophokles, mit der das Stück beginnt und die Erinnerungen an die Helden der griechischen Sage machen uns gespannt auf das, was die Erde an seltenen Funden hergeben wird und wie die Menschen sich dazu verhalten. Dann stürzt Leonardo atemlos und wie verzückt in einem staubbedeckten Anzuge herbei und beschreibt die Reihenfolge der Gräber, die er mit ihrem Goldschmuck gesehen, in denen er die grauenvollste aller Legenden gefunden haben will. In prächtigen Bildern und Vergleichen zieht die Erzählung an uns vorüber. Die Sätze übertrumpfen sich in solcher Weise, daß man ihnen kaum folgen kann. Das kommende Unheil wird zunächst dadurch gedämpft, daß die Natur überall mitspricht, in dem Jubel der Lerchen, dem Wehen des Windes, dem Zittern

des Sonnenlichtes, dem Plätschern der Brunnen, während die köstlichen Funde im Zimmer auf der Erde, den Tischen und an den Wänden jedes Plätzchen bedecken.

Das Gespannte, Übertriebene und Erhitzte des Dialogs bringt es mit sich, daß wir uns nach einem einfachen schlichten Wort, nach einem Anflug von Humor sehnen, wovon in dem ganzen Stück keine Spur zu finden ist. Unter diesem unaufhörlichem Rauschen, Glitzern und Dampfen geht viel von psychologischer Wahrheit verloren. Zieht man diesen Prunk der Rhetorik von den Personen des Stückes ab, so sind sie menschlich bei weitem nicht so reich, wie sie im ersten Augenblick erscheinen, denn die Ekstase d'Annunzios reißt sie über alle Nebenumstände, die einen Entschluß hervorrufen, hinweg und wir stehen meistens vor keiner Entwickelung im feineren Sinne, sondern vor fertigen Tatsachen. Zur Ausfüllung dieser Lücken dienen die seitenlangen Erzählungen, unter denen sich Meisterstücke an Gedankenkraft und Schwung befinden, die aber nicht dramatisch im eigentlichen Sinne genannt werden können. So jagt uns d'Annunzio durch lyrische Situationen hindurch, die bei der Wiedergabe der „Toten Stadt" in Italien selbst Künstlern wie Frau Duse und Zacconi Schwierigkeiten bereitet haben.

## „Francesca da Rimini".

Unter den Gesängen der „Göttlichen Komödie" hat keiner größere Berühmtheit erlangt als der fünfte aus der „Hölle", in dem Dante die Opfer sündiger Liebe schildert, wie sie vom Sturm ihrer Leidenschaft im Wirbel beständig durch einander gejagt werden. Semiramis und Kleopatra, Dido und Helena ziehen an uns als Schatten ohne Ruhe vorüber. Das tiefste Mitleid empfindet der Dichter aber mit einem Paare, das zu ihm herniederschwebt wie „zwei Taubengatten mit offnen Flügeln nach dem trauten Nest". Francesca erzählt dem voll Spannung Lauschenden, wie sie mit dem abstoßenden Gianciotto verheiratet, aber von einer unwiderstehlichen Leidenschaft zu dessen Bruder Paolo erfaßt und zusammen mit dem Geliebten von ihrem Gatten getötet wurde. Die Worte, die

sie aus der „Stadt des Leidens“ spricht, während ihr Gefährte weint, rühren Dante so sehr, daß er von einer Ohnmacht erfaßt wird und „niederfällt wie tote Körper fallen“. Diese Stelle der „divina commedia“ ist einzig in der gesamten Literatur wegen des unendlichen Wehs, das sie ausströmt und der vollendeten Anmut im Ausdruck. Zuerst ertönt der oft angeführte Klageruf: „Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria“, den unser ausgezeichneter Dantebiograph Franz Xaver Kraus wohl am besten in seinen „Essays“ mit den Worten: „Kein größer Leid in kummervollen Tagen, als ein zerstörtes Glück im Busen tragen“ übersetzt hat. Dann folgt die Schilderung des Lächelns beim Lesen des Romans und des ersten Kusses auf Francescas bebende Lippen. Den Schluß bildet das verhängnisvolle Geständnis: „Quel giorno piu non vi leggemmo avante“. „An diesem Tage lasen wir nicht weiter“. Diese Beschreibung umschließt in denkbar knappster Form eine ergreifende Tragödie.

Dante erzählt die Begegnung mit so großer persönlicher Anteilnahme, daß man glauben möchte, er habe das Liebespaar, das gemeinsam dem Tode geopfert wurde, aber selbst dann sich nicht von einander trennte, in Ravenna oder Rimini gekannt und der Vorgang, der in das Jahr 1285 fiel, sei ihm eine Mahnung an das Süße und Schmerzliche seiner eigenen Leidenschaft gewesen, die ihm beim Aufblicken zu einem weiblichen Ideal die Weihe des Dichters gab. Francesca war die Tochter des Guido von Polenta, Herrn von Ravenna, ihr Gemahl der unansehnliche, hinkende Gianciotto, Sohn des Herrn von Rimini, ihr Schwager Paolo dagegen das Bild männlicher Schönheit. Boccaccio, der große Bewunderer und Schüler Dantes, berichtet in seinem „Commento sopra la comedia“, den er im Auftrag der Signoria in Florenz verfaßte, daß Francesca das Opfer einer Täuschung wurde, weil sie den Brautwerber Paolo für den ihr bestimmten Gatten hielt und ihm anzugehören meinte, während sie an der Seite seines häßlichen Bruders am kommenden Morgen erwachte. Oft hat dies rührende Liebesschicksal der bildenden Kunst Anregung gegeben und Meister wie Ary Scheffer und Arnold Böcklin zu tief empfundenen Schöpfungen begeistert. Die erste Dramatisierung des Stoffes lieferte im Jahre

1816 Silvio Pellico, der unglückliche politische Gefangene auf dem Spielberg, und sein Stück beherrscht mit seinem weichen Schmelz der Empfindung, seiner patriotischen Wärme und den dankbaren Rollen, die es enthält, noch heute die Bühnen Italiens. Als es zum Dantejubiläum 1865 in Florenz gespielt wurde, hatte sich der Ruhm der italienischen Schauspielkunst in Adelaide Ristori, Tommaso Salvini und Ernesto Rossi in dem damaligen Teatro Cocomero, jetzt Niccolini, vereinigt, um dem Sänger der „Göttlichen Komödie" zu huldigen.

Was Italiens größter Dichter in achtzehn unvergeßlichen Terzinen seines „Inferno" ausdrückt, wuchs in der Phantasie von Gabriele d'Annunzio zu einem ganzen Drama aus und das Entstehen, Wachsen und Untergehen dieser Liebe, welche die Hölle überdauert, wollte er in seiner Tragödie „Francesca da Rimini" zu einem Bilde seines heimatlichen Lebens im dreizehnten Jahrhundert erweitern. Er hat sich, namentlich für den Schluß seiner Dichtung, die Art, wie das Geheimnis der Liebe verraten und das Paar getötet wird, genau an den Bericht Boccaccios gehalten. Seine Zuschauer sollten mit der altertümlichen, sinnkräftigen Sprache, mit der Fülle der auftretenden Personen, ihrem heißen Schönheitsdurst, ihrer ungezügelten Leidenschaftlichkeit und den Sitten und Gebräuchen, die darin veranschaulicht werden, während der Aufführung die Luft Dantes atmen. Von diesem selbst ist die Rede, wenn das Trauerspiel bei der Offenbarung der Liebesseligkeit seinen Höhepunkt erreicht. Paolo erwähnt, daß er in Florenz bei dem Sänger Casella einem Jüngling aus dem Geschlecht der Alighieri, Namens Dante, begegnet sei und fährt dann fort:

„Und dieser Jüngling ward mir
Wert, weil ihn bewegten
Gedanken voller Lust und Leid
Weil er begierig dem Gesange lauschte.
Da tat es unvermutet meinem Herzen,
Dem stets verschlossnen, wohl,
Daß ihn der süße Sang
Manchmal zum Weinen brachte,
Still und stumm,
Und ich dies sah und selber weinen mußte".

Mit Eleonora Duse ist das Drama im Dezember 1901 mit ihrer italienischer Gesellschaft im Costanzitheater in Rom zum ersten Mal zur Darstellung gelangt. Die Künstlerin hat es dann auch in Florenz, Mailand und Venedig gespielt, ist darin in Wien aufgetreten und damit im Winter 1902 bei uns an derselben Stätte erschienen, wo sie vor fast zehn Jahren ihre ersten, rauschenden Erfolge feierte, im Lessingtheater. Sie hat aber nicht nur wie früher ihre eigene Gesellschaft, sondern auch den ganzen Bühnenapparat von Dekorationen, Kostümen und Requisiten mitgebracht, der nach den Angaben des Dichters und unter mühseligen Vorbereitungen hergestellt war. Vielleicht ist bei dieser Gelegenheit in Italien zum erstenmal ein Schauspiel nicht nur äußerlich glänzend und prunkvoll, sondern mit jenem Sinn für geschichtliche Wahrheit und künstlerische Feinheit insceniert worden, die wir bei uns zuerst durch die Gastspiele der Meininger kennen gelernt haben.

Gleichzeitig ist auch die Buchausgabe der „Francesca da Rimini" im Verlag von Fratelli Treves in Mailand erschienen. Sie gehört fraglos zu dem Schönsten und Orginellsten, was die Bücherfreunde in Italien jemals zu sehen bekommen haben. Schon wenn man sie in die Hand nimmt, glaubt man sich sechshundert Jahre zurückversetzt. Vor uns liegt die Prachtausgabe der Dichtung in Pergament gebunden, das durch zwei olivenfarbige Knüpfbänder festgehalten wird. Dem goldenen Druck auf dem Rücken des Buches mit den Namen des Autors und seines Werkes entspricht auf der Außenseite, und in gleicher Farbe ausgeführt, ein goldenes kreisförmiges Ornament, in dessen Mitte ein altertümliches Buch, von einem Schwert durchstochen, und darunter die Worte „Noi leggevamo" sichtbar werden. Der Quartband erfreut das Auge durch das schöne Büttenpapier, das zur Anwendung gekommen ist, durch die großen tiefschwarzen Lettern für den Text und die roten für die Bühnenangaben, sowie durch den breiten unbeschnittenen Rand. Die erste Seite gehört dem Ex Libris des Lesers, die zweite dem von allerlei Arabesken umgebenen Titel an. Dann folgt unter einem Medusenhaupt eine wundervolle Widmung: „Alla divina Eleonora Duse". Schlagen wir den Band weiter um, so erscheint zwischen zwei von Sinnbildern umgebenen Gestalten in roter Farbe zur Linken das Gedicht Dantes

aus der „Vita nuova“, worin er alle die Getreuen der Liebe um die Deutung seines Traumes bittet und rechts die Antwort, die Paolo Malatesta dem großen Florentiner gibt. Es folgen weiter rote Rosenbüsche, die mit weiblichen Genien aus schwarzen Lorbeerzweigen emporsteigen, darunter altertümliche Sprüche und Noten. Das Verzeichnis der neunundzwanzig redenden Personen ist in fünf verschiedene Gruppen eingeteilt. Am Ende des Textes der Dichtung folgen wieder eine symbolische Zeichnung, Notenbeilagen, ein „Commiato“ (Abschiedsgedicht), endlich eine Kundgebung des Dichters über die Entstehung und Absicht der Tragödie. In dieser prunkvollen Ausstattung des Buches, die mit modernster Kunst den Eindruck des Altertümlichen hervorbringen will, soll uns die Dichtung charakteristisch ansprechen. Sie läßt aus den Tiefen des Mittelalters und, umglänzt vom Zauber der italienischen Landschaft, gewaltige Menschen, stark in ihrem Tun und Leiden, in ihrem Lieben und Hassen, von uns emporsteigen.

D'Annunzio füllt den Rahmen seiner Dichtung mit allem aus, was ihm bei seinem Studium jener Zeit an seltsamen Menschen und Situationen, an glühenden Empfindungen durch die Phantasie gegangen ist und vor seinen Augen lebt. Selbst der Raum, in dem die Personen sich bewegen, alles, was sie an sich tragen und bei sich führen, bekommen ein eigenes Leben, eine seltsame Stimmung. Im ersten Akt gibt er uns ein Bild vom italienischen Mittelalter, indem er uns das Haus des Poletani in Ravenna zeigt. Er führt uns in einen fürstlichen Hof, an den ein Garten stößt, mit einer gewölbten Gallerie. Neben der Treppe steht ein byzantinischer Sarkophag mit einem rot blühenden Rosenstrauch. Ein Narr, der die Geschichte von Tristan und Isolde erzählt und dazu abwechselnd singt und auf seiner Viola spielt, wird von fünf Frauen ausgelacht und verspottet. Ostasio, der ältere von den beiden Brüdern Francescas, fürchtet, daß der Narr sein listiges Vorhaben der Schwester gegenüber verraten könne und übergibt ihn einem Bogenschützen, damit er ihn knebele. Er empfindet wohl Schrecken und Grauen bei dem Gedanken an den Betrug, dem die Jugend und Schönheit Francescas zum Opfer fallen soll, aber sein Begleiter, der Notar Berardengo, macht ihn auf die Tapferkeit und den Ruhm des lahmen

Gianciotto aufmerksam und sucht seine Bedenken mit ironischen Bemerkungen zu zerstreuen. Vannino, der jüngere Bruder von Ostasio, tritt auf, und zwischen beiden entspinnt sich ein heftiger Streit, da jenem die Worte Feigling und Bastard, diesem Anklagen wegen eines versuchten Vatermordes entgegengeschleudert werden. Ostasio zieht seinen Degen gegen den Bruder und verwundet ihn an der Wange, so daß er ohnmächtig zur Erde fällt und fortgetragen werden muß. Nachdem eine Sklavin die Blutflecken vom Fußboden gewischt hat, wird durch den Gesang der Frauen das Nahen Francescas verkündet, die mit ihrer lieblichen Schwester Samaritana von einem seltsamen Traum plaudert und in den Anblick des Rosenstrauches als Sinnbild für den Ruhm ihres Hauses versunken ist. Die Frauen künden ihr an, daß der für sie bestimmte Mann soeben eingetroffen sei, und sie erblickt das Ideal männlicher Schönheit in Paolo Malatesta, dem sie wie verklärt eine vom Sarkophag gepflückte Rose überreicht, ohne zu wissen, wem sie in Wirklichkeit als Ehegattin angehören werde.

Im zweiten Akt sind wir in Rimini im Hause der Malatesta. Die Bühne stellt einen Saal mit der Plattform eines Turmes dar, von welcher Treppen nach unten führen. Aus dem Gespräch zwischen dem Armbrustschützen und dem Türmer erfahren wir, daß Francesca mit Gianciotto vermählt sei, der seine Zeit nicht mit Liebeszärtlichkeit, sondern Eroberungs- und Verteidigungszügen ausfülle. Soeben stehe wieder eine blutige Schlacht bevor. Francesca, die mit dem im Kessel brodelnden griechischen Feuer spielt und sich der aufschlagenden Flamme erfreut, erblickt in ihrem Schwager Paolo einen elenden Betrüger, befiehlt ihm, das Zeichen zum Beginn der Schlacht zu geben und wünscht, daß er im Kampfe verzweifelt zu Grunde gehe. Aber wie sie bemerkt, daß seine Pfeile sämtlich treffen, sieht sie darin ein Gottesurteil, betet für sein Leben und eilt ihm zur Hilfe, als sie ihn ohne Grund verwundet glaubt. Dann tritt Gianciotto als Anführer seiner Truppen auf, die er der Trägheit beschuldigt, während sie in Wahrheit das Äußerste geleistet haben. Er trinkt mit seiner Gemahlin und seinem Bruder aus einem Becher und kündigt ihm an, daß er in drei Tagen nach Florenz zum Schutz der Bevölkerung abreisen müsse. Aus dem

Kampfgewühl wird Malatestino, der junge Bruder von Gianciotto, und Paolo, verwundet und in Fieberphantasien die Treppe emporgetragen. Er hat im Kampf ein Auge eingebüßt, will aber nicht müßig zusehen, sondern den Sieg mit erstreiten helfen, während Francesca und Paolo sich verzweifelt ins Antlitz schauen.

Mit einem reizenden Gruppenbilde beginnt der dritte Akt. Francesca steht in ihrem Zimmer, das auf das adriatische Meer hinausführt, vor einem Pult und liest in dem vor ihr aufgeschlagenen Buche die Geschichte von Lanzelot, einen Ritterroman aus dem Sagenkreise von König Artur. Die Frauen, die sie umgeben, machen lustige Bemerkungen über den Inhalt der Dichtung und verschwinden dann, um den nahenden Frühling mit Liedern und Musik zu begrüßen. Francesca wird von einem bösen Traum verfolgt, in dem sie eine entblößte Jungfrau auf wilder Flucht durch den Wald von Ravenna erblickt, während zwei große Hunde sie angreifen, ein schwarzer Ritter ihr sein Schwert durch die Brust stößt, ihr das Herz herausreißt und es den Hunden zur Beute vorwirft. Ein Handelsmann aus dem Gefolge des soeben eingetroffenen Paolo Malatesta bietet seine kostbaren Waren zum Verkauf an. Der Astrolog und der Narr erscheinen und die Frauen beginnen ihr Frühlingslied. Francesca bleibt allein in ihrem Zimmer, und wie ihre Seelenqual den höchsten Grad erreicht hat, erscheint vor ihr Paolo, der sie Tags zuvor in einer Phantasie erblickt und von ihr die Worte gehört hat: „Verziehen soll Euch sein mit großer Liebe:“ („Perdonato ti sia con grande amore!“) Als Francesca ihn von Dante und von der Rührung sprechen hört, die ihn im Verkehr mit dem Jüngling erfüllte, antwortet sie: „Gesegnet sei, der Euch so weinen lehrte.“ Beide nähern sich dem Buch von Lanzelot. Ein unbeschreibliches Gefühl bemächtigt sich ihrer. Während Francesca die Worte der Ginevra liest, kommen die Liebenden einander immer näher. Als Paolo die Stelle hersagt: „Auf den Ritter blickt die Königin, der es nicht wagt, sich kühner ihr zu nähern. Sie nimmt beim Kinn ihn, und auf seine Lippen küßt sie ihn lange . . .“ werden beide von ihrer Leidenschaft überwältigt und finden sich in einem innigen Kuß zusammen.

Den stärksten Gegensatz zu diesem Bild des Frühlings und

der Liebe enthält der vierte Akt. Francesca befindet sich mit ihrem zweiten Schwager, dem jungen einäugigen Malatestino zusammen, der sie mit Liebesanträgen verfolgt und Andeutungen über seine Beobachtungen macht. Dann eilt er in die unteren Gemächer, wo einer seiner Gefangenen Folterqualen erduldet und das Gemach mit seinem Schrei erfüllt, um ihn zu töten. Der in Waffen gerüstete Gianciotto will sich von seiner Gattin verabschieden und spricht spöttisch davon, wie wenig er ihr zu bieten habe, während sein Bruder Paolo sie durch sein gefälliges Wesen erfreue. Zwischen Gianciotto und Malatestino, der ihm in einem Tuch den Kopf des getöteten Gefangenen bringt, entwickelt sich nun eine Scene der Eifersucht und des Rachegefühls. Der Einäugige verrät alles, was er von den nächtlichen Zusammenkünften zwischen Francesca und Paolo weiß, meint aber, daß sein so tief beleidigter Bruder seinen Zorn zunächst unterdrücken, sich anscheinend auf den Weg nach Pesaro begeben und plötzlich wieder heimkehren müsse, um die Schuldigen zu überraschen. Heuchlerisch begrüßt Gianciotto seinen Bruder Paolo und beide trinken wie im zweiten Akt mit Francesca aus demselben Becher Wein. Dann eilt der Gatte, zum äußersten entschlossen, mit seinem einäugigen Bruder davon.

In Francescas Zimmer, in welches die frische Nachtluft eindringt, geleitet uns der Schlußakt. Die Herrin ist verwirrt und aufgeregt, weil der verhängnisvoll drohende Traum immer wiederkehrt. Als Paolo bei ihr eintritt, ist sie aber ganz Gefühl, wirft sich ihm in die Arme und läßt sich von ihm mit heißen Küssen bedecken. In ihrem Liebeswahnsinn vergessen sie alles um sich her, als Gianciotto gewaltsam an die Tür klopft und Einlaß begehrt. Paolo öffnet eine Falltür, um sich zu verstecken. Aber als Francesca ihren Gatten einläßt bemerkt der Eifersüchtige, wie Kopf und Schultern des Bruders aus der Öffnung emporragen und er mit seinem Kleide an einem Eisen hängen geblieben ist. Er packt ihn bei den Haaren, um ihn zu töten. Sein Degenstoß trifft aber zunächst Francesca, die sich zwischen die Brüder geworfen hat. Sie stirbt in den Armen des Geliebten, der ebenfalls von Gianciotto den tötlichen Streich empfängt, und beide sinken mit einander verbunden entseelt auf die Erde.

Das neue Drama d'Annunzios hat die Zuschauer überall, wo es bisher gespielt wurde, überrascht, verwirrt und geblendet. Es war den meisten unmöglich, sich in der phantastisch ausschweifenden und leidenschaftlich erhitzten Dichtung im ersten Augenblick zurechtzufinden, die Fülle schnell wechselnder Bilder, dem Durcheinander der Personen und Motive zu folgen und bei dem Gewirr der Episoden die großen Linien des Stückes fest im Auge zu behalten. Auch das Buch stellt an die Aufmerksamkeit des Lesers die größten Ansprüche. Vor allem ist es die Sprache, die den Zuschauer nicht zur Ruhe kommen läßt, weil sie wahre Sturzbäche von schimmernder und schäumender Rhetorik über sie ausschüttet. Mit dieser Bilderpracht und Wortfülle hat d'Annunzio eine ganze Welt voll Blut und Schrecken neben den zartesten Empfindungen der Liebessehnsucht und Schwärmerei aus der Vergangenheit ausgegraben. In atemloser Hast lassen die Personen dieser Tragödie starke Empfindungen in Versen ausströmen, die ihren Fieberzustand kennzeichnen. Ganze Seiten werden von lyrischen Ergüssen ausgefüllt, wie sie unter den modernen Dichtern wohl allein d'Annunzio zu schaffen vermag, und bei denen man sich unwillkürlich fragt, ob sie sich in einer anderen Sprache als der italienischen auch nur annähernd wiedergeben lassen. Und wenn es dennoch möglich wäre, wo fänden sich außerhalb Italiens die Schauspieler, denen diese Rhythmik leicht und natürlich über die Zunge springt? Sie entwickelt sich in einem freien jambischen Versmaß, bei dem ganz kurze Sätze mit langen Perioden abwechseln. Aus dem Dialog wachsen oft wahre Hymnen und Elegien heraus, wie man sie selten auf der Bühne zu hören bekommt. In dieser erhitzten Phantasiewelt fühlt sich der Dichter vor allem wohl und die Zeit, aus welcher er die Anschauungen für seine Tragödie geschöpft hat, erscheint ihm als eine einzige Mischung von brennender Liebe und grausamem Blutdurst, von üppig blühenden Rosen und scharf geschliffenen Schwertern. Unter den italienischen Dramatikern hat sich Carlo Marenco in seinen Stücken wie „Pia de' Tolomei" und „Il conte Ugolino" ebenfalls an Dante begeistert, aber d'Annunzio sucht den Geist dieser Periode weit tiefer und eigenartiger zu begreifen, wie er zweifellos zu den genauesten Kennern der italienischen Renaissance gehört. Einzelne Wendungen des

Dialogs sind selbst gebildeten Italienern nicht geläufig wie der Ausdruck „Tirli in birli“, den d'Annunzio gebraucht und der nach Boccaccio der mittelalterlicher Spieler= und Narrensprache entlehnt ist, ohne jedoch einen klaren Sinn zu ergeben. Indem der Dichter sich auf die Geisteswelt Dantes stützt, berührt er eine Ader, die nicht allein in Italien feurig pulsiert, denn der große Florentiner gehört der ganzen Welt an und ist noch niemals so eifrig studiert und gründlich verstanden worden, wie in unseren Tagen. So hat der Dichter ein Werk von hoher nationaler Bedeutung geschaffen, das dazu beitragen wird, seinem Traum von der Größe und Kraft Italiens das Verschwommene und Phantastische zu nehmen und sich bei liebevoller Betrachtung als das breit ausgestaltete und wohldurchdachte Werk eines hervorragenden Künstlers gibt.

Zu einer solchen eigenartigen Schöpfung gehört die reiche und charakteristische Inscenierung, die von d'Annunzio gemeinsam mit Frau Duse ersonnen worden ist, um das Trecento in Italien vor uns aufleben zu lassen. Wenn auch einzelne von den Dekorationen während der viermonatlichen Gastspielreisen der Gesellschaft bereits gelitten haben, oder im Lessingtheater ungeschickt aufgehängt waren, bildete das Ganze doch ein Labsal für das künstlerisch geschulte Auge. Der Hof der Polenta im Ravenna mit der Säulengalerie, der breiten Treppe, dem byzantischen Sarkophag und dem mächtigen Busch von roten Rosen, atmete Frühlingsstimmung und die Figuren der scherzenden Mädchen, der miteinander kämpfenden Brüder und der jungfräulichen Francesca in Begleitung ihrer Schwester Samaritana bewegten sich auf diesem Hindergrunde, wie wir sie auf den Bildern von Benozzo Gozzoli oder Pinturicchio sehen. Frau Duse wirkt ebereits im ersten Aufzuge mit der Pracht ihres Kostüms, dem seelenvoll sprechenden Gesicht, der vollendeten Anmut ihrer Geberden und der Weichheit und Wärme ihres Vortrags unwiderstehlich, sodaß man das tragische Verhängnis, dem Francesca erliegt, langsam heraufziehen sah. Einen unmittelbaren Gegensatz hierzu bildete der wüste Kriegstumult im zweiten Akt auf der Höhe des Turms in Rimini mit den Bogenschützen und dem griechischen Feuer in dem brodelnden Kessel. Den stärksten Eindruck machte bei der Aufführung der dritte Akt mit der berühmten Liebesscene im Gemach Francescas,

mit ihrem Bett zur Rechten, das durch Vorhänge verschlossen wird, der Orgel zur Linken, mit dem darüber befindlichen Chor, und dem reich ausgeführten Lesepult in der Mitte, während man durch das geöffnete Fenster im Hintergrunde den Blick auf das Meer hatte. Die Kostüme Francescas und ihres Gefolges, Gianciottos, Paolos und Malatestinos, der Nebenfiguren und Mannen, ebenso die Requisiten, die zur Verwendung kamen, waren mit äußerster Sorgfalt und mit vollendetem Geschmack ausgewählt. So ist uns durch dieses Werk, dessen Verfasser sich immer höhere dichterische Aufgaben stellt und sie mit seltener Kraft der Phantasie löst, der die Bühne bis vor wenigen Jahren kaum kannte und sie sich jetzt immer mehr erobert, ein seltener Genuß bereitet worden.

---

## Die Anfänge von Eleonora Duse.*)

Trotz der außerordentlichen Erfolge, die Eleonora Duse fast in allen Ländern Europas sowie in den Vereinigten Staaten errungen hat, ist die Persönlichkeit der Künstlerin den meisten Theaterfreunden unbekannt geblieben. Über ihren Entwickelungsgang drang nichts Zuverlässiges in die Öffentlichkeit, obwohl sie in ganz Italien eine gefeierte Schauspielerin war, als sie zum ersten Male in Deutschland auftrat.

Aber auch später, als man an der Donau wie bei uns in Berlin in ihr die erste lebende Schauspielerin erkannt hatte, blieb sie außerhalb der Bühne ohne Berührung mit dem Publikum und war nur sichtbar im Rahmen des Theaters. Sie veranstaltete keinen Empfang wie die reisenden Virtuosen in Frankreich und England, um Stimmung für sich zu machen, sie mischte sich nicht wie ihre anderen italienischen Kollegen in die Gesellschaft, um im Mittelpunkt von Festlichkeiten zu erscheinen. Die Berichterstatter mußten vor ihrem Hotelzimmer ungetröstet wieder umkehren und was man sonst über sie erfuhr, war entweder bloße Vermutung oder geradezu Erfindung, die zu geschäftlichem Zweck von einem ihrer Unternehmer in die Welt gesetzt war. Außerdem blieb sie mitten in der besten

*) Vgl.: „Zur modernen Dramaturgie“. Zweiter Band. Seite 324 und folgende: „Die italienische Schauspielkunst in Deutschland.“

Spielzeit Wochen und Monate hindurch untätig, ließ ihre Gesellschaft spazieren gehen und tauchte dann plötzlich an irgend einem Punkt von Europa, wo sie niemand erwartet hatte, wieder auf. Offenbar ist es ihr unmöglich, wie eine Sarah Bernhardt oder Réjane jeden Abend auf der Bühne zu stehen und an Erfolgen alles zusammenzuraffen, was sich durch eine solche ununterbrochene Spieltätigkeit erreichen läßt. Sicherlich gehört sie nicht zu den glücklichen Naturen, die durch das Theater völlig ausgefüllt werden, sondern steht in einem beständigen inneren Kampfe zwischen dem schönen Schein, mit dem sie auf den Brettern erfreut, und dem Bedürfnis, unabhängig von den Worten ihrer Rolle, ein persönliches Dasein führen zu wollen. Während sie in den Zuschauern fast immer den Eindruck der höchsten Meisterschaft und Vollendung hervorruft, fühlt sie sich menschlich in keiner Weise befriedigt und glücklich. Sie unterscheidet sich gerade dadurch von dem hergebrachten Schauspielertum, daß sie über die Schranken ihrer Kunst hinausdringen und als hervorragende geistige Kraft etwas selbständiges schaffen möchte. Aber innerhalb des Virtuosentums ist der Spielraum für die Entwickelung einer Individualität notgedrungen begrenzt und eine dienende Kunst kann es auch in ihrer höchsten Ausübung niemals zur Bedeutung einer herrschenden bringen, wie sie aus den Händen der Dichter hervorgeht.

Zum erstenmal erfahren wir etwas Zuverlässiges über die Herkunft und Entwickelung von Frau Duse aus einem italienisch geschriebenen Buche, das ihr Luigi Rasi gewidmet und im Verlage von R. Bemporad e Figlio in Florenz hat erscheinen lassen. „La Duse con 55 illustrazioni“ ist ein Werk ohne besonderen literarischen Wert und mit ungleichem Geschick zusammengestellt. Neben Stellen, in denen voll Wärme und Verständnis auf das Wesen der Künstlerin eingegangen wird, befinden sich darin andere, die einer gewöhnlichen Reklameschrift entnommen zu sein scheinen. Wer aber die italienische Schauspielerin in ihren bedeutendsten Leistungen kennt, wird das Buch trotzdem mit Interesse lesen und manches finden, das zum Nachdenken anregt. Vor allem erfahren wir viel Beachtenswertes über die Umstände, unter denen sich das Talent von Frau Duse Bahn brach und zur allgemeinen Anerkennung zuerst in ihrer Heimat und dann im Auslande kam. Von vornherein ist es klar,

daß niemand die tiefsten Schmerzen einer Menschenbrust mit solcher unfehlbaren Wahrheit und Klarheit wie die Italienerin ausdrücken kann, der immer im Sonnenlicht wandelte. Von Jugend auf muß das Seelenvermögen im wechselnden Kampf zwischen Lust und Leid, zwischen beglückender Leidenschaft und wehmutsvoller Erinnerung dermaßen aufgewühlt und verfeinert worden sein, daß für den Ausdruck solcher Empfindungen die zartesten Übergänge zur Verfügung stehen. Das Bewußtsein, mit einem Gefühl von Schmerz und Schuld durchs Leben zu gehen, ist stets eine gewaltig vorwärtstreibende Kraft für alle großen Menschen gewesen und das gemütliche Leben der Talbewohner bleibt allen verschlossen, welche Höhen erstiegen haben. D'Annunzio hat in seinem Roman „Fuoco" bei der Schilderung der Schauspielerin Foscarina zweifels ohne Motive und charakteristische Züge aus dem Leben von Frau Duse verwertet. Seine Charakteristik ist grausam und hart, namentlich in den Kapiteln, welche die intimen Freundschaftsbeziehungen zwischen dem Dichter und der Schauspielerin behandeln. Immer wieder zeigt er uns einen Schlamm, der an die Dürftigkeit und Gemeinheit des Lebens erinnert und auf ihm eine zarte, duftige Blume, die ihre Blätter dem Licht erschließt. Eine solche Seelenanalyse ist gefährlich und hat allerlei Mißverständnisse und undelikate Auffassungen bei gewißen Lesern hervorgerufen, die nach groben Ähnlichkeiten zwischen dem Roman und der Wirklichkeit suchen. Ganz anders wird man sich zu dieser Frage stellen, wenn man sich des biblischen Wortes erinnert: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!" Hat d'Annunzio in seiner Erzählung nicht nur ein Spiel der Phantasie gegeben, so muß uns ja alles, was zur Entwickelung eines so reinen Künstlertums und einer so bedeutenden Menschennatur beigetragen hat, wie wir sie in Frau Duse bewundern, in ganz veränderter Beleuchtung erscheinen. Es verwandelt sich dann in bloßes Material, aus dem ein hochstrebender Geist seine Gestalten formt, und gleicht den giftigen Farben, mit denen ein malerisches Genie seine Madonnen und Engel auf die Leinwand zaubert. Je tiefer der Ausgangspunkt für eine Künstlerlaufbahn angenommen wird, desto höher muß sich unsere Wertschätzung aufschwingen, wenn zum Schluß etwas absolut vollkommenes erreicht worden ist. Unter vielen Millionen halten nur

wenige einen solchen Kampf aus und finden endlich, mit Wunden bedeckt, eine Stätte für ein ruhiges und anspruchsloses Glück. Unter diesen wenigen gibt es wieder höchst selten eine Ausnahmenatur, die sich eine allseitig gebietende Stellung erringt, wie sie Frau Duse innerhalb der modernen Schauspielkunst aller Kulturvölker beschieden ist.

Das Buch von Rasi hat uns deshalb interessiert, weil vieles, was darin von der großen italienischen Darstellerin erzählt wird, einen Beitrag zur Psychologie der Schauspielkunst überhaupt bildet. Das rätselhafte in der Art, wie ein Talent plötzlich aufblitzt und sich über die Mittelmäßigkeit erhebt, läßt sich allerdings in keiner Weise erklären. Wertvoll ist aber der Hinweis auf manche äußeren Umstände, aus denen man sich ein ungefähres Bild von einem so seltenen Entwickelungsgange machen kann. Eleonore Duse ist eine „figlia dell' arte", wie man in Italien zu sagen pflegt, und von frühester Jugend mit dem Leben auf den Brettern verwachsen. Ihr Großvater war einer der bekanntesten Dialektschauspieler in Venedig, Luigi Duse, der eine eigene Truppe zusammengestellt hatte und sich namentlich bei der Darstellung Goldonischer Lustspiele auszeichnete. Er schuf die volkstümliche Figur des Giacometto und wenn er in seinem blauen Frack, seiner geblümten Weste, den roten Kniehosen den weißen Wadenstrümpfen, der glatten Perrücke und den beiden schwarzen Strichen an den Augenbrauen auftrat, war er des Beifalls seiner Zuschauer sicher. Als capocomico hatte er auch die Verpflichtung, das Publikum zum Besuch der nächsten Vorstellung einzuladen, wobei er es, dem naiven Zeitgeschmack entsprechend, an Anspielungen auf seine Familie und seine augenblickliche geschäftliche Lage nicht fehlen ließ. Von seinen vier Söhnen, die sich ebenfalls der Bühnenlaufbahn widmeten, hatte der dritte, Alessandro, eine große Liebe zur Malerei, indem er mit gutem Willen und nicht ohne Talent die Denkmäler der Lagunenstadt auf der Leinwand widerzugeben versuchte. Er ist der Vater von Eleonora Duse, die am 3. Oktober 1859 unweit Venedig im Eisenbahnzuge geboren und in Vigevano, einer kleinen, durch ihren Seidenhandel bekannten Stadt auf der Strecke von Mailand nach Alessandria getauft wurde. Dabei trieb der Zufall ein geistreiches Spiel, das die künftige Bedeutung des Täuflings anzudeuten schien. Als das kleine Mädchen

in einem gläsernen, golbgeschmückten Schrein zur Kirche getragen wurde, glaubten die österreichischen Soldaten — die Lombardei wurde erst mehrere Wochen später an Italien abgetreten — eine kostbare Reliquie vor sich zu erblicken, und präsentierten das Gewehr. Der gerührte Vater, der in dürftigen Verhältnissen lebte, konnte der Wöchnerin kein Geschenk machen, brachte ihr aber diese Nachricht mit dem Bemerken, daß aus der kleinen Eleonora etwas werden müsse, da ihr schon jetzt eine solche Ehre widerfahren sei. Wie alle Theaterkinder, mußte sie schon mitspielen, nachdem sie kaum gehen und sprechen gelernt hatte. Bereits mit vier Jahren gab sie in der Truppe, der ihre Eltern angehörten, eine Rolle in der Dramatisierung von Viktor Hugos „Misérables", die kleine Cosette, die natürliche Tochter der Fabrikarbeiterin Fantine. Sie lernte nichts anderes kennen als das sich gleichbleibende Wanderleben kleiner italienischer Gesellschaften, bei denen die Könige auf der Bühne sich nach der Vorstellung an Polenta satteſſen und alle paar Wochen ihre Koffer packen, um ihre Zelte wo anders aufzuschlagen. Ohne wirkliche Bildung und Erziehung genossen zu haben, teilte Eleonora das Los ihrer Genossen. Schlecht ernährt und dürftig gekleidet wuchs sie heran, immer im Begriff, von der Trostlosigkeit und den Gefahren einer solchen Existenz erdrückt zu werden. Das Elend erreichte den höchsten Grad, als sie mit vierzehn Jahren ihre Muter verlor und sich für die wenigen Soldi, die ihr übrig geblieben waren, Stoff zu einem Trauerkleid kaufte.

Bald konnte sie jedoch zeigen, daß sie nicht zu den Unglücklichen gehöre, die am Wege sterben, daß in ihr vielmehr eine Flamme lodere, die großes verhieß. In Verona spielte sie die Julia in Shakespeares unvergänglichem Trauerspiel der Liebe, und bei dieser Gelegenheit überraschte sie nicht nur durch die eigentümlich seelenvolle Art ihrer Rezitation, sondern auch durch eine jener glücklichen Eingebungen, durch die ihre Kunst sich später von allen anderen Schauspielerinnen unserer Tage unterscheiden sollte. Um die Tochter Capulets bei dem Fest im elterlichen Hause darzustellen, hatte Eleonora Duse ihre Ersparnisse dazu verwendet, sich eine Menge Rosen zu kaufen, die in verschiedenen Farben, weiß, rosa und dunkelrot, von ihr ausgewählt waren. Sie trat in den Fest-

saal mit einem Büschel dieser Königinnen unter den Blumen, denen von jeher als Bild des Glücks und Lebensgenusses wie der Vergänglichkeit und des Todes eine doppelte symbolische Bedeutung innegewohnt hat. Sie hielt sie vor das Gesicht und schien sich an ihrem Duft zu berauschen. In dem Augenblick, als Romeo vor ihr erschien und ihre Blicke sich von fern begegneten, verästelten sich die langen Stengel der Rosen in ihrer Hand und eine von ihnen fiel auf die Erde. Sie bückte sich, um sie wieder aufzuheben, aber Romeo kam ihr zuvor und überreichte sie dem holden Wesen, während beide, durch denselben Zauber gebannt, in ihren Augen erkennen ließen, was in ihren Herzen vorging. In der Balkonscene streute Julia Rosen auf den geliebten Mann herab, die dieser während des schwärmerischen Zwiegesprächs auffing und sie entzückt an die Lippen drückte, und mit solchen Blumen war auch ihr Sarg geschmückt, den Romeo aufsuchte, um im Tode ewig mit ihr vereint zu sein. D'Annunzio schildert in seinem Roman „Feuer" den Zustand der Schauspielerin Foscarina nach der Aufführung von „Romeo und Julia" in der antiken Arena von Verona genau in derselben Weise und malt mit üppigen Farben aus, wie sie unter dem tobenden Beifall des Publikums, vor innerer Erregung bald von Frost und bald von Hitze geschüttelt, das Theater verließ, halb bewußtlos, von ihrer Mutter begleitet, durch die Straßen der Stadt, die den Schauplatz des Trauerspiels bildet, immer weiter vorwärts eilte, um das Grab Julias zu suchen, am Ufer der Etsch das Rauschen des Flusses unter sich hörte und am liebsten, um die innere Glut zu kühlen, sich in die Fluten hinabgestürzt hätte. Blumen als Symbol starker Seelenstimmung zu verwenden, liebte Frau Duse auch in vielen anderen Rollen, wo es von dem Dichter zwar nicht ausdrücklich vorgeschrieben war, sich aber durch die Entwickelung der Handlung rechtfertigen ließ, wobei das Einatmen des Duftes und der Anblick der Farben das weibliche Empfinden in solchen Momenten, wo eine Wendung des Schicksals eintritt, entscheidend zu beeinflussen schienen.

Luigi Rasi berichtet in seinem Buch von den Rollen, die Eleonora Duse im Teatro Fiorenti in Neapel mit zwanzig Jahren spielte. Sie trat in „Figaros Hochzeit", im „Hamlet", im „Oreste"

von Alfieri auf und schien sich darnach in verschiedene Stilrichtungen gut hineingefunden zu haben, ohne daß man sie in ihrer Eigenart erkannte, denn sie wurde im allgemeinen wenig beschäftigt. Ihr Stern ging erst auf, als die Rollen zu dem Zolaschen Schauerdrama „Therèse Raquin“ verteilt wurden und sie bei der Darstellung des schuldbeladenen Weibes, das ihr Liebesglück mit einem Mord erkauft hat und es in namenlose Gewissenspein und Angst vor den Folgen der Tat umschlagen sieht, eine solche Fülle charakteristischer Wahrheit zu Tage förderte, daß man an der Bedeutung ihres Talents nicht länger zweifeln konnte. Neben ihr befand sich die berühmte Pezzana, die Trägerin des breiten Pathos und klassischen Stils, in der Rolle der alten gelähmten Frau Raquin, die das Geheimnis des Verbrechens kennt und es zum Schluß offenbart, auf der Scene. Sie wurde ebenfalls mit vielem Beifall aufgenommen. Aber schon schieden sich die Überlieferungen der alten und die Ansätze der neuen Schule von einander, wie sie von Fräulein Duse und ihrer verfeinerten völlig modernen Spielweise ausgingen. Cesare Rossi — wohl zu unterscheiden von Ernesto Rossi, mit dem er nicht verwandt und auch künstlerisch nicht zu vergleichen war — hatte sich damals bereits als Charakterspieler im älteren Fache, noch mehr aber durch sein scharfes Auge für neu auftauchende Talente bekannt gemacht. Er engagierte die junge Künstlerin zunächst neben der Pezzana an zweiter Stelle, ließ sie aber bald in der von ihm geleiteten Gesellschaft in die erste vorrücken.

Zu Beginn der achtziger Jahre war sie in Turin bereits der Liebling des Publikums und spielte sämtliche Hauptrollen, die das Repertoire der Rossischen Truppe überhaupt aufwies, tragische und sentimentale, komische und naive, als Sarah Bernhardt ebenfalls zum Gastspiel dort erschien. Der Erfolg, den die französische Tragödin in der Blüte ihrer Kunst und Kraft bei dem italienischen Publikum fand, wirkte auf den Ehrgeiz unserer Duse nach allen Richtungen belebend und anfeuernd. Sie unternahm es, ähnliche Rollen wie die Französin zu spielen und als Fernande in dem Sardouschen Drama sowie als „Prinzessin von Bagdad“ und „Weib des Claudius“ von Dumas den Wettkampf mit ihr aufzunehmen, bei dem sie trotz ihrer Jugend nicht unterlag. Wer feiner beobachtete,

mochte schon damals vermuten, wie sich diese beiden Schauspielerinnen in Zukunft weiter entwickeln würden, Sarah Bernhardt zu einer glänzenden Virtuosin, die ihre schönen Mittel zu überraschenden scenischen Effekten verwertet, aber ihre Zuschauer wegen dieser Neigung zum Komödiantischen die Bühne niemals vergessen läßt, Eleonora Duse dagegen zu einer unfehlbar sicheren und allen Übertreibungen abholden Darstellerin der tiefsten Seelenvorgänge, bei denen man einen Hauch des unmittelbaren Lebens zu spüren glaubt.

In Rom wurde das „Weib des Claudins" im Teatro Valle plötzlich zu einem Zugstück, als Eleonora Duse diesem Teufel in Gestalt eines verführerisch schönen Weibes hochgespanntes geistiges Leben, menschliche Züge und ein unheimlich wildes Temperament lieh. Sie war mit dem Schauspieler Chechi verheiratet, mit dem sie nicht nur ganz Italien, sondern Ägypten, Spanien und Portugal bereiste. Ihr Partner war schon damals Andò, der ausgezeichnete Bonvivant, der sie eine Reihe von Jahren auf ihren Gastspielfahrten begleitete. In Südamerika, wo Frau Duse ebenfalls unter der Direktion Cesare Rossis gespielt hat, trennte sie sich von ihrem Gatten und ließ die Tochter, die dieser Ehe entstammte, in Deutschland erziehen. Das Aufsehen, das sie im Jahre 1892 in Österreich, Deutschland und Rußland machte und dessen Berechtigung durch ihr wiederholtes Auftreten in späterer Zeit unwiderleglich erwiesen ist, lebt noch in unserer aller Erinnerung und fällt aus dem Rahmen unserer Betrachtungen heraus. Wir haben uns zu jener Zeit wiederholt beklagt, daß der Erfolg von Frau Duse einem nicht geringen Teil der deutschen Schauspielerinnen ein wenig den Kopf verdrehte. Anstatt der großen Italienerin in die Tiefe ihrer Auffassung, in die Wärme ihrer Empfindung und die Hoheit ihrer Intelligenz zu folgen, suchten sie ihr in Äußerlichkeiten nachzueifern, die ganz und gar an ihrer Persönlichkeit hafteten, bei jedem anderen dagegen gemacht und zum Teil sogar komisch wirkten. Nun erfahren wir aus dem Buche von Rasi, daß die Sache in Italien sich ungefähr ebenso verhielt, daß die tragischen Darstellerinnen dort ebenfalls eine „Dusette" zu sein meinten, wenn sie sich den Kopf kratzten, auf die Nägel bissen und den Dialog herunterhetzten. Rasi, der auch der

Bühne angehört, macht seine weiblichen Kollegen mit Recht auf die rastlose geistige Arbeit und das Streben nach vielseitiger Bildung aufmerksam, das für die Italienerin in erster Linie charakteristisch ist und allen anderen zum Vorbild dienen sollte. Er zeigt sie uns, wie sie sich unter erschwerenden Umständen die Kenntnis der französischen Sprache und Literatur aneignete, wie sie die Museen studierte und sich nichts entgehen ließ, was zur Erweiterung ihres geistigen Horizontes dienen konnte.

Unter den fünfundfünfzig Bildern der Künstlerin, die das Buch enthält, zeigt sie nur ein einziges mit lächelndem Ausdruck. Allen andern ist der Charakter einer ungewöhnlich vertieften, zum Teil traurigen und bitteren Lebensauffassung aufgedrückt. Als das weitaus interessanteste gilt uns ein Porträt, das von A. N. Roussoff entworfen ist und von dem Meisenbach Riffarth u. Co. in Berlin eine treffliche Heliogravure geliefert haben. Im ersten Augenblick erscheint die Auffassung ein wenig gesucht. Betrachtet man jedoch diese Züge länger und erinnert man sich der Bühneneindrücke, die von der Künstlerin ausgegangen sind, so sagt man sich, daß in diesem Blatt etwas geradezu Erschöpfendes geboten worden ist. Der Kopf ist zurückgebeugt, so daß der edel geformte Hals und die feinen Partien um Kinn, Mund und Nase deutlich hervortreten. Das eigentümlichste sind aber die unsagbar tiefen, schwermütigen Augen, in die man wie in einen geheimnisvoll brodelnden Abgrund hineinzusehen glaubt, sowie die hochgezogenen charakteristischen Augenbrauen. So und nicht anders, meinte man, müsse die Muse des modernen tragischen Theaters aussehen. Sie trägt die Züge einer Frau, die in der Kunst das Höchste erreicht, aber das Glück des Lebens darüber verloren hat, die es indessen immer noch sucht, in dieser hoffnungslosen Sehnsucht wieder zu den Triumphen der Bühne zurückkehrt und im Kampf um zwei Ideale, die sich nicht vereinigen lassen, selbst zu einer tragischen Persönlichkeit geworden ist.

* * *

Zwei Rollen in Stücken des jüngeren Dumas sowie Shakespeares Kleopatra zeigten die Kunst der großen italienischen Schauspielerin noch einmal in ihrer packenden Originalität und Tiefe, bevor sie sich dem Genius ihres Lieblingsdichters d'Annunzio verschrieb.

„Prinzessin Georges“ ist eine der geschmeidigen, geistig schillernden, wenn auch schließlich unbefriedigenden Salonkomödien des Autors mit dankbaren Rollen und spannenden Scenen. Das Stück stammt aus dem Jahre 1871, erregte seiner Zeit mit der Desclée viel Interesse und sogar eine breite literarische Debatte, ist aber dem Publikum schon wieder gänzlich aus dem Gedächtnis entschwunden. Frau Duse spielte die junge Fürstin Séverine, die ihre reinen Empfindungen, ihre Jugend und Schönheit nebst wohlgezählten Millionen ihrem aristokratischen Mann hingegeben hat, um nach einem Jahr zu erfahren, daß dieser sie mit einer koketten Gräfin, einer Dame von dunkler Herkunft und Freundin ihres Hauses, in der erbärmlichsten Weise betrügt. Die Fürstin liebt trotzdem ihren Mann und läßt sich von ihm einreden, daß es sich nicht um das Anknüpfen, sondern um die Lösung eines Liebesverhältnisses handle. Dann tauchen in ihr wieder Zweifel an der Wahrheit dieser Versicherung auf und sie schwankt zwischen Wehmut und Hoffnung. Plötzlich empfängt sie Beweise von der Schuld ihres Gatten, und zwar so erdrückender Art, daß sie die freche Salonlöwin, die sich ihre Liebe einfach bezahlen läßt, aus ihrem Hause jagt und deren ahnungslosem Manne alles offenbart. Dieser stellt der vornehmen Dirne eine Falle, indem er angeblich eine Reise antritt, jedoch vom Bahnhof wieder zurückkehrt und nicht den Fürsten, sondern einen guten Jungen, der als dessen Nachfolger in Aussicht genommen war, kurzweg über den Haufen schießt. Die Rolle der Séverine besteht aus fein ineinander gemalten Stimmungen, in denen die junge, geängstigte, liebende Frau sich innerlich zerarbeitet, sich mit dem Gedanken an Scheidung beschäftigt und doch den Ungetreuen wieder an sich zu fesseln sucht, um endlich schreckliche Minuten zu verleben, als sie ihn in das Haus eilen sieht, wo ihn, wie sie meint, der Tod erwartet. Als sie endlich sieht, daß nicht er, sondern ein anderer als Opfer gefallen ist, stürzt sie ihrem Mann, von Glück überwältigt, in die Arme. Frau Duse zeigte bei der Darstellung dieser Rolle ihre Kunst zunächst in der Art, wie sie zuzuhören, Spannung und bange Furcht in ihrem unaufhörlichen Mienenspiel und der Sprache ihrer Geberden auszudrücken weiß. Dann brach das zarte und fast geknickte Temperament der schwer beleidigten

Frau durch, suchte einen Halt in den Unterredungen mit ihrer Mutter und ihrem Notar und bohrte sich immer tiefer in die gefährliche Situation hinein. Im dritten Akt, kurz vor der Katastrophe, die sich auf einen Fremden entladet, hatte sie einen langen Monolog zu sprechen, bei dem ihre Seele für den Zuschauer zu einem klaren Krystall wurde. Frau Duse setzte wieder den ganzen Zauber ihrer Weiblichkeit ein, um nicht nur die Rolle zu spielen, sondern aus ihr etwas zu machen, woran der Dichter schwerlich gedacht hat. Was in dem Drama, wenn man es liest, als Unmöglichkeit erscheint, daß eine junge, unerfahrene Frau durch ihre unendliche, sorgende und hoffende Liebe einen abgefeimten Wüstling bekehrt und wieder an ihre Reinheit gewöhnt, wurde durch das Spiel der Künstlerin fast zur Gewißheit. Sie zeigte die siegende Gewalt der Liebe und Güte in einer Umgebung von verfeinertem Schmutz und verhalf ihrer hochgestimmten Weiblichkeit zu einem neuen Triumph.

Hierauf gab sie die Césarine in dem Dumasschen Schauspiel „Das Weib des Claudius“, früher ebenfalls eine berühmte Leistung der Desclée, an die sich ältere Theaterbesucher aus den siebziger Jahren gern erinnerten. Frau Duse verwischte jedoch dies Bild gänzlich mit dem unwiderstehlichen Zauber ihrer Persönlichkeit und ihrer Kunst, indem sie in den Mittelpunkt des widerwärtigen, unwahren und unmöglichen Stücks, einer wahren Spottgeburt dramatischer Kunst, ein weibliches Wesen hinstellte, das fortgesetzt interessierte und erschreckte. Dumas hat diese Figur so angelegt, als ob sie unmittelbar aus dem höllischen Feuer hervorgegangen wäre. Césarine ist der Inbegriff aller seelischen Verworfenheit aus Vererbung und Anpassung, das Kind einer leichtsinnigen Frau, die ihrem Manne davongelaufen war, mit siebzehn Jahren verführt und Mutter eines Knaben, der im Verborgenen auferzogen wurde, dann Gattin des edeldenkenden, schwärmerisch angelegten Claudius, der ganz in seinen wissenschaftlichen Arbeiten aufgeht und erst später erfährt, daß man ihn getäuscht hat, weiter die Geliebte eines jungen Mannes, dem sie eine größere Summe Geldes abnimmt und der plötzlich verschwindet, endlich Verbrecherin an der Frucht dieses Verhältnisses, nachdem ihr erstes Kind gestorben war. Die Zügellosigkeit ihrer Leidenschaften wird für den Unerfahrenen verdeckt

durch ihre Jugend, ihre Schönheit, ihren Geist. Ein aus lauter Kontrasten mit dem Scharfsinn und der Unnatur, die Dumas auszeichnen, zusammengeklügeltes Wesen, eine Theaterpuppe, die wegen ihrer grellen Bemalung eigentlich lächerlich wirken müßte. Césarine hat erfahren, daß Claudius, der mit ihr völlig abgeschlossen hat und sie wie eine Fremde behandelt, als Erfinder eines furchtbar wirkenden Sprengpulvers und Geschosses ein berühmter und gesuchter Mann geworden sei. Sie kehrt in sein Haus zurück, um ihren Gatten wiederzugewinnen, der sie jedoch kalt zurückweist. Als keine ihrer Künste wirken will, versetzt sie Claudes Gehilfen und Freund, den Mitwisser und Bewahrer seines Geheimnisses, in Liebesraserei, um durch seine Hülfe die Dokumente von unschätzbarem Wert in ihre Hände zu bekommen, sie zu verkaufen und zu verraten. Aber bevor sie das neue Verbrechen ausführen kann, macht Claude die Drohung, die er für einen solchen Fall bereits früher ausgesprochen hatte, zur Wahrheit und schießt das teuflische Weib über den Haufen.

Wenn Frau Duse im ersten Akt heimlich wieder im Hause erscheint, aus dem Césarine durch ihre Zügellosigkeit vertrieben wurde, wirkt sie mit den langen schleichenden Bewegungen, dem ruhelosen Auf- und Abgehen, den Pausen des Nachdenkens, dem unheimlichen Lächeln und Zähneflätschen wie ein schönes Raubtier, das Beute wittert. Interessant war es zu beobachten, wie diese Künstlerin, die sonst nach dem Ausdruck weiblicher Hoheit strebt, das Niedrige, Häßliche, Selbstsüchtige eines Weibes darstellte, das der Autor mit folgenden Worten charakterisiert hat: „Insoumise, frivole, féroce et vénale“. Wie sie vor Claude zuerst niederkniete und wie ein Hund auf der Erde kauernd um ihr verlorenes Recht schmeichlerisch bat, dann wie eine Furie aufsprang, rasend und rachedurstig schrie und ihrem Mann Verderben drohte, dabei leichenblaß wurde und am ganzen Leibe zitterte, zeigte sich eine neue Seite dieser erstaunlichen Begabung. Frau Duse rettete menschlich, was an diesem willkürlich konstruierten Charakter überhaupt zu retten war, indem sie mit voller Wucht der Leidenschaft hervorhob, wie Césarine weit mehr nach der Brutalität eines starken, überlegenen Willens als nach dem kalten Tugendstolz Claudes Verlangen trage. Man sagte sich in diesem Augenblick, hier stecke ein Rest von gutem Kern, der

unter anderen Bedingungen sich vielleicht entwickelt hätte und fühlte eine weibliche Natur heraus, während Dumas eigentlich nur eine Nummer aus der Schreckenskammer vorgeführt hat.

Endlich machte die Künstlerin uns auch mit einer klassischen Rolle ihres Repertoires bekannt, mit der Kleopatra in der Shakespeareschen Tragödie, die von den jüngeren Theaterfreunden kaum einer auf der Bühne gesehen haben dürfte. Ein Menschenalter ist dahin gegangen, seitdem sie in einer Bearbeitung von F. A. Leo ohne stärkere Wirkung im Schauspielhause aufgeführt wurde und von einem Winter zum andern warten wir vergeblich darauf, daß sie nach den schönen Erfolgen, die unsere Hofbühne mit „Coriolan“ und „Julius Cäsar“ erzielt hat, neu in Scene gehen werde. Eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit liegt allerdings darin, daß man das Trauerspiel so, wie es der Dichter geschrieben hat, unmöglich spielen kann und daß eine völlig einwandfreie scenische Einrichtung immer noch fehlt. Vor zwei Jahrzehnten brachte es Dingelstedt im Wiener Burgtheater heraus, wo es sich bis vor kurzem auf dem Spielplan erhalten hat. Charlotte Wolter war eine prachtvolle Darstellerin der Kleopatra, Adolph Sonnenthal ein ausgezeichneter Vertreter der Antoniusrolle. Dingelstedt hat in geschickter, aber gewaltsamer Weise aus der Dichtung, die sich nach allen Richtungen scenisch verästelt, ein brauchbares und effektvolles Theaterstück herausgeschnitten, dabei aber so viel aus Eigenem hinzugetan, daß der literarisch feiner empfindende Zuschauer ein leichtes Gruseln bekommt. Hätte er sich damit begnügt, die Auftritte zu vereinfachen und mit einander zu verschmelzen, so könnte man zufrieden sein. Aber die freundschaftliche Bewunderung seiner „lieben Lotte“, von der er in der Vorrede seiner Buchausgabe spricht, hat ihn veranlaßt, ganze Scenen hinzuzudichten, an denen man nur zu deutlich den Schwan von Halsdorf in Oberhessen erkennt. Wenn Kleopatra die Beleidigungen vernimmt, die ihr der Freund wegen ihrer Flucht bei der Schlacht von Aktium entgegenschleudert, hält sie ihm einen Vortrag über ihre Abstammung vom tausendjährigen Stamm der Ptolomäer und über seine Jämmerlichkeit als Herrscher, der nicht einmal sein Herz beherrschen könne. Wir fühlen uns mit einem Schlage aus den Gefilden hoher Poesie in

das Stoppelfeld gewöhnlicher Theatermacherei versetzt. Aber fast möchten wir dem Veranstalter dieser dramaturgischen Dressur alles abbitten, nachdem wir das Stück mit unserm italienischen Gast gesehen haben. Sucht Dingelstedt in seiner Weise die Löcher, die durch unseren reicheren, aber auch um so schwerfälligeren Bühnenapparat entstehen, auszustopfen, so sind bei der Einrichtung der Dusegesellschaft die einzelnen Fetzen des Stücks so willkürlich aufgehängt, daß es einen Stein erbarmen kann. Wir unterlassen es, auf diesen Gewaltakt an Shakespeare näher einzugehen. Wir haben bei dieser Gelegenheit nicht das Trauerspiel, sondern nur Scenen daraus zu sehen bekommen, allerdings mit einer Darstellerin der Titelrolle, mit der sich nichts vergleichen läßt. Aber die Verpflichtung des Berliner Schauspielhauses, auch diese dritte Römertragödie vollständig, wenn auch dramaturgisch vereinfacht zur Aufführung zu bringen, duldet nun keinen längeren Aufschub mehr.

Shakespeare schildert in seiner Tragödie zwei Herrschernaturen, die sich in reifen Jahren durch eine elementare Leidenschaft aneinander ketten lassen, in ihrem Liebesverhältnis vor Sinnenlust trunken werden, in diesem Taumel den verführerischen Glanz ihrer Persönlichkeit offenbaren, aber daran auch zu Grunde gehen und bei ihrem Fall Reiche mit sich in den Abgrund reißen. Antonius ist als Mann ebenso stark, gewaltig und sieghaft wie Kleopatra schön, anmutig und berückend als Frau. Dem Freund und Rächer des großen Cäsar, dem bewunderten Feldherrn, klugen Politiker und meisterhaften Redner, dem ein Teil der römischen Welt gehört, tritt die ägyptische Königin entgegen, deren „Triebe aus nichts als den feinsten Teilen reiner Liebe bestehen“, aus deren Lippen bereits Cäser und Pompejus seliges Empfinden gesogen haben, deren Wankelmut und Wollust allen bekannt ist und die gerade mit dem unaufhörlichen Spiel ihrer Launen reizvoll und unwiderstehlich erscheint. Wenn Enobarbus sie schildert, wie sie auf ihrer Barke Marc Anton entgegenfuhr, glauben wir das Bild einer Venus von Makart vor uns zu erblicken. Beide stehen in den Jahren, in denen eine solche Leidenschaft den Charakter heißer und unersättlicher Begehrlichkeit annimmt, weil im Hintergrund bereits das graue grämliche Antlitz des Alters zwischen den Rosenbüschen sichtbar

wird und das Kostbare der Zeit erkennen läßt, in der man das Glück der Gegenwart noch genießen kann. Paul Heyse hat gewiß Recht, wenn er in der trefflichen Einleitung zu seiner Uebersetzung des Trauerspiels meint, daß die Vorstudien zur Kleopatra in den Bekenntnissen der Sonette zu suchen sind, wo Shakespeare seine Liebe zu einer dunkelfarbigen Schönheit und das Süße und Schmerzliche seiner Empfindung bei dem Gedanken an das dämonische Weib schildert. Unwillkürlich wird ihm auch die „Schlange am Nil" zu einer „üppigen Zigeunerin" mit brauner Stirn, obwohl Kleopatra in Wahrheit griechischer Abstammung war. In seinen Werken ist kein Frauencharakter reicher und tiefer ausgestaltet als sie. Schon wenn von ihr die Rede ist, hat man das Gefühl, als ob die Luft zu blenden und zu flimmern anfange und wenn sie auftritt, beleuchtet sie in wahrer Sonnenschönheit ihre Umgebung. Die Kunst, mit der sie Antonius umstrickt und festhält, ist eine kaum zu ergründende Mischung von Sinnengluth und bewußter Gefallsucht, von immer neuen und glücklichen Versuchen, seine Leidenschaft frisch aufzustacheln und seinen Willen nach ihren Launen und Lüsten zu lenken. Antonius legt dem Weibe, das einen so gewaltigen Zauber auf ihn ausübt, alles zu Füßen. Er weiß, daß in ihren Umarmungen der beste Teil seiner Persönlichkeit, sein Ruhm und Ansehen verloren geht. Er reißt sich aus dem schlaffen Genußleben wieder heraus, um den Harnisch anzulegen und an der Seite seines Mitstreiters Oktavian seinen Herrscherberuf zu erfüllen. Aber er findet seinen Schwerpunkt nicht mehr in sich, sondern in dem Gedanken an Kleopatra. Seine Leidenschaft ist einer Naturgewalt zu vergleichen, der er nicht mehr gebieten kann und die nun beide im unaufhaltsamen Strome mit sich fortreißt. Erschüttert stehen wir vor der doppelten Katastrophe, wenn Antonius sich aus Verzweiflung nach der erneuten Niederlage und dem Verrat der Geliebten in sein Schwert stürzt und diese mit königlichem Anstand in den selbstgewählten Tod geht. Sie sterben, nachdem sie alle Irrgänge einer unseligen Leidenschaft in atemloser Hast durcheilt haben, schließlich doch als große Menschen.

Die Kleopatra der Frau Wolter kennen wir nur aus den genauen Schilderungen, die uns Sonnenthal davon gegeben hat.

Sie muß in allen Teilen eine völlig andere als die von Eleonora Duse gewesen sein. Die Wiener Tragödin schuf aus einem starken und wilden Temparament heraus, das sich in einzelnen mächtigen Schlägen entlud und den Ausdruck des Leidenschaftlichen bis zum Tierischen verstärken konnte. Sie war eine Meisterin in der Anwendung einfacher und mächtiger Bewegungen, durch die sie den Situationen oft eine erstaunliche Größe und Bedeutung gab. Frau Duse hat ihre Überlegenheit im modernen Drama erworben, in der Wiedergabe jener nervösen und zerrissenen Empfindungen, die eine genaue Beobachtung des einzelnen, ein unaufhörliches Charakterisieren, ein aufs feinste abgetöntes Farbenspiel verlangen. Sie richtet sich bei ihrer Darstellung der ägyptischen Königin nach Heinrich Heine, der einmal von der Kleopatra Shakespeares gesagt hat, daß sie eine antike Pariserin sei. Eine Kameliendame, die mit ihren glitzernden Gefühlen und Gewändern zwischen den Sphinxen und Königsgräbern Ägyptens unheimlich rauscht, eine verzehrende Flamme, an der der stärkste Mann wie eine Motte verbrennt und die darüber trauernd verlischt! Will man wissen, wie Frau Duse die Rolle auffaßt, so braucht man nur die beiden mit einander verbundenen Botenszenen aus dem zweiten Akt zu sehen, in welchen Kleopatra erfährt, daß Antonius die Schwester des Oktavian geheiratet habe. Nach dem Abschied des Geliebten liegt die Verlassene auf dem Ruhebett und drückt das Gesicht, von Langweile und Unruhe gequält, in die Kissen. Bei der Nachricht von Antonius springt sie fieberhaft erregt auf und als sie hört, daß er gesund und frei sei, schenkt sie dem Boten eine goldene Kette und erlaubt ihm, ihre Arme zu küssen. Aber die Meldung enthält ein merkwürdiges „Und doch —", bei dem sie ängstlich stutzt und sich fragend nach ihren Dienerinnen umsieht. Kaum hat sie erfahren, daß Antonius mit Octavia vermählt sei, so fährt sie auf den Boten wie eine wilde Katze zu, packt ihn bei der Brust, wirft ihn zu Boden, daß er mit dem Kopf rücklings übersinkt, kniet vor ihm nieder und will ihn erwürgen. Der Angstruf des Gequälten bringt sie einen Augenblick zur Besinnung, sie erhebt sich, läßt jedoch in ihrer Wut nicht nach, sondern will auf ihn mit dem Dolch zufahren, als der Bote davon läuft. Aber sie will wissen, wie Octavia

aussieht, wie alt sie ist. Der Bote wird zurückgeholt und berichtet zitternd lauter Dinge, die der Königin wohltun, daß sie nicht so groß wie Kleopatra sei, daß sie mit tiefer Stimme spreche, daß sie schon Witwe sei und daß er sie infolgedessen nicht lange lieben könnte. Ihre Wut verwandelt sich allmählich in eitel Fröhlichkeit, sie jubelt mit Wort und Miene, beschenkt den Boten mit Gold, lobt ihn, und geht heiter und beglückt ab. In diese Scene wußte Frau Duse die volle Charakteristik der Rolle hineinzulegen, alles Sprunghafte, Glühende, Verzehrende ihres Wesens mit einer unnachahmlichen Fülle bezeichnender Linien zu erschöpfen. Eine schauspielerische Modellierarbeit allerersten Ranges!

In den beiden folgenden Aufzügen bleibt auch für ihre Kunst nicht viel übrig. Aber wenn sie in dem Kriegsrat mit stählerner Energie und Ruhe zwischen den Feldherrn steht, kein Wort spricht und nur durch ihren Blick dem Antonius ihren Wunsch aufzwingt, die Schlacht zur See zu wagen, ihn dann liebend umschlingt und mit dem Worte „Komm!" abgeht, erkennt man doch in jeder Kleinigkeit die geniale Schauspielerin. Eine große Szene bringt erst wieder der letzte Akt, wenn man den sterbenden Antonius vor sie führt, sie sich über ihn wirft und in weichen, rührenden Tönen, laut jammernd und schluchzend seinen Tod beklagt. Als sie erfährt, daß Octavian sie im Triumph durch Rom führen wolle, beschließt sie zu sterben. Sie wirft sich dem eintretenden Cäsar wie eine Sklavin nach orientalischer Sitte der Länge nach zu Füßen, zum Zeichen, daß er frei über sie schalten könne. Dann überreicht sie ihm das Verzeichnis ihrer Schätze und begrüßt ihn als Herrn und Sieger. Sie kleidet sich nach seinem Fortgang zum letztenmal mit königlicher Pracht, wirft sich auf das Ruhebett, setzt sich die Schlangen, die ihr der Bauer gebracht hat, an die Brust und verscheidet in seligen Erinnerungen an Antonius. Diese Kleopatra ist nicht eigentlich die Buhlerin, die alles um sich zusammenbrechen sieht und einen vergeblichen Versuch macht, den siegreichen Beherrscher der Welt für sich zu gewinnen, sondern ein wahrhaft liebendes Weib, das gerade durch ihre Liebe für Antonius das Verderben heraufbeschwört. Sie ist wild und zart, anhänglich und verräterisch zugleich, aber ihr Ende offenbart eine echte Größe und

Hoheit, sowohl als Weib wie als Königin. Wir trauern mit ihr und sie erschüttert uns, weil sie die Majestät der Liebe glorreich offenbart und mit dem Zauber ihrer Weiblichkeit alle Schwächen und Sünden ihres Geschlechts überstrahlt.

* * *

Wer den Dichter will verstehn muß in Dichters Lande gehen! D'Annunzio hat seinen ständigen Wohnsitz in Florenz aufgeschlagen. Oberhalb der Stadt auf einer jener lieblichen Anhöhen, von denen sie umgeben ist, liegt Settignano und wenn wir rechts von dem Hauptwege einer langen Lorbeerhecke folgen, gelangen wir zur Villa D'Annunzios. Von ihrer Terrasse genießt man einen wundervollen Blick auf die leuchtende Arnostadt mit ihren Kirchen, Palästen und Türmen, ihren aufsteigenden und wieder sich neigenden Hügeln. Im Innern des Hauses herrscht ganz im Gegensatz zu dem Meer von Licht, das uns draußen umflutet, eine künstlich gedämpfte Beleuchtung und das Auge braucht ein paar Minuten Zeit, um sich in dem seltsamsten Museum, daß man sich nur denken kann, zurechtzufinden. Auf dem großen Kamin in der Mitte stehen Statuen und Bronzefiguren aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert! Auf den Tischen und Stühlen alte Bücher, Reliefs, seltsame Gefäße, geheimnisvolle Symbole, die zum Teil nur der Hausherr in ihrer eigentlichen Bedeutung kennt! Sein Wahlspruch, der uns an den Wänden seines Heims wiederholt entgegentritt, lautet: „Per non dormire!" Er will nicht ruhen, sondern schaffen und Ruhm erjagen.

Ganze Legenden haben sich in Florenz und Italien um den Dichter gebildet, wenn er, der sonst zugänglich und gastfrei ist, die Tür fest hinter sich verschließt, um sich in eine neue Arbeit zu versenken. Wäre er der Sybarit, für den ihn viele halten, so würde seine Schaffensfreudigkeit völlig unbegreiflich sein. D'Annunzio ist so erfüllt und getränkt von literarischer und künstlerischer Bildung, er hat soviel von den Ideen seiner großen Vorgänger in sich aufgenommen und verarbeitet, daß ihn diese Erinnerungen gar nicht wieder loslassen und sich in Bildern, Vergleichen und Urteilen fortwährend hervordrängen. Seine Poesie ist ein Luxusgeschäft mit kostbaren Raritäten. In dieser Üppigkeit seiner Existenz liegt etwas Schwüles und Un=

gesundes, das es uns nur schwer möglich macht eine Reihe von seinen Schriften ohne Ermüdung hinter einander zu lesen. Wir empfinden eine Sehnsucht nach der Unmittelbarkeit des Lebens ohne die scharf geschliffenen farbigen Brillen des Dichters, nach reiner Luft ohne durch sein durchdringendes Parfüm und seine künstliche Beleuchtung. Aber jedes seiner Werke enthält einen persönlichen Erguß von Seele, Phantasie und Ideen, dessen Wirkung schon wegen der Kraft und Schönheit seiner Sprache kein unbefangener bestreiten kann.

Er ist ein schwärmerischer Bewunderer Richard Wagners, aber die gewaltigen Schöpfungen des bayreuther Meisters, und für ihn aus rein germanischem Geiste hervorgegangen, ein riesiger Ausdruck nordischer Weltanschauung, ein Auszug nationaler Empfindungen, die von Bach zu Beethoven, von Wieland zu Goethe die deutsche Seele beherrscht haben. „Ich rühme mich ein Italiener zu sein“ läßt er die Hauptfigur in seinem Roman „Feuer“, den Dichter Stelio, sagen und träumt von einem Wiederaufleben des antiken Theaters auf einem der Hügel des ewigen Roms und einem Drama, das den Geist des Äschylos neu erwecken und in der demantgleichen Sprache Dantes abgefaßt sein soll. Einstweilen hat er mit der „Francesca da Rimini“ gezeigt, daß er sich immer höhere Aufgaben stellt und sie mit seltener Kraft der Phantasie löst, daß er auf dem besten Wege ist, die Bühne, die ihm noch vor wenigen Jahren gänzlich widerstrebte, völlig zu beherrschen. Dazu hilft ihm vor allem auch der Genius von Eleonora Duse, die in der Tiefe und Feinheit der Charakteristik, in der edlen Weiblichkeit ihrer Erscheinung und der Begeisterung für eine hohe künstlerische Idee von keiner zweiten Schauspielerin unserer Tage auch nur annähernd erreicht wird. In ihr erblickt D'Annunzio in Erinnerung an Dantes unsterbliche Wanderung eine tragische Beatrice, die ihn durch Schmerzen und Fehler schließlich doch zur Harmonie des künstlerischen Schaffens führen soll.

# „Sakuntala“ von Kalidasa.

Das Jahr 1791 bezeichnete für unsere Literatur eine denkwürdige Wendung, indem es, in einer Zeit heftiger politischer Wirren und Leidenschaften, ein wunderliebliches Idyll aus dem Morgenland vor unseren Augen aufsteigen ließ, um die Menschen an Versöhnung und Liebe zu erinnern. Während die französische Revolution immer furchtbarer um sich griff und der Einmarsch Preußens in Frankreich erfolgte, überraschte uns der bekannte Reisende und Naturforscher Georg Forster, dessen unruhiger Lebensgang mit diesen Ereignissen eng verknüpft war, mit einer deutschen Übersetzung des Dramas „Sakuntala“ von dem indischen Dichters Kalidasa. Sie war nach einer englischen Übersetzung des Originals von Sir William Jones aus zweiter Quelle geschöpft und konnte daher keine getreue Wiedergabe seiner Schönheiten enthalten. Trotzdem breiteten sie einen goldenen Schein von Poesie aus, der von niemandem tiefer erfaßt und beredter ausgedrückt wurde, als von Goethe. Die Distichen, mit denen er den Einzug dieses Wunderwerks in deutsche Fluren pries, sind so berühmt geworden, daß sie uns immerfort in den Ohren klingen, wenn von dem indischen Drama die Rede ist: „Willst du die Blüte des frühen, die Früchte des späteren Jahres, willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt, willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen, nenn' ich Sakuntala dich und so ist alles gesagt.“

Goethe sah als reifer Mann und Künstler, während er sich in die Seele dieses Werkes versenkte, seine Jugend noch einmal prächtig vor sich aufsteigen und erkannte die Gemeinschaft des Fühlens, die ihn mit jenem Dichter aus dem Reich des Ganges verband. Was ihn damals erfüllte, war keine vorübergehende Wallung und Schwärmerei,

sondern mit dem tiefsten Grund seines Herzens fest verwachsen. Als achtzigjähriger Greis schrieb er an Chézy, als Dank für dessen französische Übersetzung des Dramas, der seine Distichen vorgesetzt waren, „daß Sakuntala unter die Sterne zu rechnen ist, die seine Nächte vorzüglicher machen, als seinen Tag“. In seinen „Schriften zur schönen Literatur und Kunst“ erweiterte dann Herder den Inhalt der Goetheschen Verse zu einer eingehenden Besprechung dieser Dichtung, die er in ihrer künstlerischen Eigenart aus feinstem und wärmstem Nachempfinden zergliederte. Friedrich Schlegel, Schelling und Rückert in seiner Kritik der im Jahre 1833 erschienenen Hirzelschen Übersetzung schlugen dieselben vollen Töne der Bewunderung an. Was Goethe bereits geplant, aber nicht versucht hatte, „Sakuntala“ auf die deutsche Bühne zu bringen, wurde erst im Jahre 1869 von dem damaligen Intendanten der Schweriner Hofbühne, Alfred von Wolzogen, versucht. Seine Bearbeitung ist Anfang der siebziger Jahre an einer Reihe von Bühnen gespielt, aber seitdem wieder vergessen worden. Im Frühjahr 1903 hat sich in dem formgewandten Märchendichter und Dramatiker Marx Möller aufs Neue der Wunsch geregt, das Werk in ein spielbares Theaterstück zu verwandeln und in ihm das Wesentliche des Originals zu erhalten.

„Sakuntala“ war überhaupt das erste indische Drama, das uns vollständig deutsch übermittelt wurde. Sein Verfasser Kalidasa soll in der Mitte des letzten Jahrhunderts vor Christi im nördlichen Indien am Hof des Königs Vikrama gelebt haben, der uns als großer Freund der Künste und Wissenschaften geschildert wird. Es hat jedoch noch einen anderen, ebenso ausgezeichneten König dieses Namens mehrere Jahrhunderte später in Indien gegeben und möglicherweise hat Kalidasa unter ihm gelebt. Selbst unser verstorbener großer Indologe A. Weber vermochte dies Dunkel der Vermutungen nicht aufzuhellen. Fest steht dagegen, daß der Dichter die Fabel zu seinem Werk einer Episode des großen indischen Heldengedichts „Mahabarata“ entnahm, wo sie beim Kampfgetümmel zwischen Göttern und Menschen im sicheren Versteck wie eine köstliche Blume unter wildem Dorngestrüpp zu finden ist. Was der epische Dichter mit feierlichem Ernst, einfach und anschaulich, vorträgt, verwandelt sich bei dem dramatischen in eine buntbewegte Handlung, die einer-

seits ins Phantastische und Wundersame hinüberschweift, andererseits aber auch der zart durchgeführten Liebesgeschichte einen frischen, volkstümlichen Humor gegenüberstellt. Finden wir in der Art, wie Kalidasa die Leidenschaft des Königs Duschjanta zur Pflegetochter des Einsiedlers am Fuß des Himalaya entwickelt, unzweifelhaft einen Goetheschen Zug, so müssen wir bei der Figur Mathavjas, der ein lustiger Freund des Fürsten ist, an den Grazioso der spanischen Komödie und die Narren bei Shakespeare denken. Dergleichen Berührungen zwischen alt indischer und moderner europäischer Kunst finden wir auch bei einem anderen indischen Drama „Vasantasena", das in den neunziger Jahren mit so großem Erfolg fast über alle deutschen Bühnen gegangen ist.

„Sakuntala" ist im wesentlichen ein idyllischer Stoff, der sich in einem heiligen Hain zwischen Menschen ohne Arg und Falsch abspielt. Die Leidenschaft, die den König zu der zarten Jungfrau hinzieht, wird durch keinerlei Erwägungen des Verstandes abgeschwächt, sondern wirkt wie ein Vorgang aus der Natur, die überall nach Ergänzungen sucht, um sich schöpferisch zu erhalten. Die Liebe ergreift beide Herzen mit solcher Gewalt, daß sie sich angehören müssen, denn sie folgen damit nur dem Beispiel dessen, was sich vor ihren Augen täglich und stündlich abspielt. Das Gefühl, daß dieser rasche Bund eine Schuld mit sich bringe, daß der Unterschied zwischen dem Throne und der Hütte des Einsiedlers ein zu großer sei, um ungetrübtes Glück zu gewährleisten, wird nirgends betont. Der Ring, den Sakuntala vom König empfängt, gilt als Bestätigung der Ehe. Nur ein Versehen unschuldiger Art fällt der beglückten Schönen zur Last, denn während sie in seligen Gedanken bei dem Geliebten und seinem Liebespfand weilt, vergißt sie, einem der heiligen Büßer im Hain den schuldigen Ehrengruß darzubringen. Dieser, über die Verletzung der Ehrfurcht empört, schleudert auf Sakuntala einen Fluch des Inhalts, daß sich der König seiner Liebe nicht wieder erinnern möge. Als Sakuntala den Büßer fußfällig um Verzeihung bittet, mildert er den Fluch und verspricht, daß er von ihr wieder weichen soll, wenn der König den Ring zu Gesicht bekommt. Aber dies Erkennungszeichen hat Sakuntala verloren, als sie an einem heiligen Teich dem Wasser ihre Huldigung erwies. Der König

sieht die Holde, die sein Kind unter dem Herzen trägt, nahen, aber die Erinnerung an sie ist bei ihm wie ausgelöscht. Sein persönliches Wollen wird gelähmt durch jenen verhängnisvollen Fluch und er weist Sakuntala von sich. In der „Mahabarata", wo die Quelle zu diesem Drama sprudelt, ist weder etwas von einem solchen Ring, der als Erkennungszeichen gilt, noch von einem Fluch die Rede, der das Glück der Liebenden zerstören will. In dem Heldengedicht erfolgt vielmehr zwischen beiden eine rührende Aussprache, die auf menschlich einleuchtende Gründe zurückweist. Sakuntala betont in ergreifenden Worten die Heiligkeit der Ehe und Familie und wird dabei von einer himmlischen Stimme unterstützt. Der Dramatiker glaubte dem Stoff durch Mystik und Zauberwesen ein spannendes Interesse verleihen zu müssen und er durfte diesen Versuch wagen, weil er durch den Hintergrund, den er seinem Werk gibt, den Unterschied zwischen dem Natürlichen und Wunderbaren von vornherein aufgehoben hat. Das Rätsel, das sich in der Brust der Menschen abspielt, wiederholt sich jeden Augenblick in der Natur, die wir anstaunen, aber in ihrer unendlichen Weisheit nicht begreifen können.

Geradezu unerschöpflich ist die Fülle von Naturpoesie, die Kalidasa in seinem Drama angehäuft hat und die es wie üppig wucherndes Schlinggewächs in allen seinen Teilen durchzieht. Was wir auf der Erde und in der Luft erblicken, was blüht und duftet, sich um uns bewegt und eine Stimme hat, bildet einen fortwährenden Kreislauf von Eindrücken und wird in unmittelbare Beziehung zu den Menschen gebracht. Nicht nur Tiere und Pflanzen, sondern auch Berge und Wolken verwandeln sich in Lebewesen, die eine Seele haben. Die auftretenden Personen fühlen sich mit ihrer Umgebung derartig verwachsen, daß sie ihre Sprache reden und ihre Empfindungen nur in Naturbildern ausdrücken können. Die indische Weltanschauung schafft sich einen einzigen Zusammenhang zwischen dem Unorganischen und Organischen. Der Mangobaum und die Lotosblume, die Gazelle und der Elephant gehören notwendig zu den Menschen, und diese werden wieder von schützenden und drohenden Göttern umgeben, die unvermutet aus den Lüften zu ihnen herabfahren. Man richtet Gebete zu den Himmlischen, weil sie als die

Weisen und Mächtigen gelten. Es gibt aber auch Fälle, in denen die Götter sich in Bedrängnis fühlen und die Könige der Erde um Unterstützung angehen. In dieser Entfaltung des Alls, wobei sich aus dem Winzigsten das Gewaltigste entwickelt, das Kleinste im Größten seinen Bruder erblickt, die Stimme des Lebendigen überall in schwächeren und stärkeren Tönen vernehmbar wird, liegt bei Kalidasa ein unermeßlicher Zauber. Er berührt, unabhängig von den Kulturbedingungen, aus denen er hervorgegangen ist, rein menschlich, steht in innigen Beziehungen zur modernen Poesie und Gefühlswelt und ist von ihr bisher nicht übertroffen worden.

Das Drama zeigt bei seinem Beginn den König, wie er, mit Pfeil und Bogen in der Hand, in seinem Wagen sitzt und eine Gazelle verfolgt. Der Wagenlenker, der die Zügel der Pferde losläßt, beschreibt ihren stürmenden Lauf mit den langgestreckten Leibern, den unbeweglich steifen Haarbuschwedeln, den straff nach oben gerichteten Ohren und der rasenden Schnelligkeit, mit der sie von dem aufgewirbelten Staub unberührt bleiben. Das Schwindelnde der Bewegung, bei welcher das Kleine plötzlich groß erscheint, die Bilder sich trennen, verschieben und wieder vereinigen, versetzt den König in Entzücken. Darin drückt sich genau die Empfindung aus, die uns modernen Menschen bei einer Fahrt durch schöne Gegenden bekannt ist, wenn wir uns im Aussichtswagen eines Eisenbahnzuges oder auf einem Automobil befinden. Die Gazelle, die im heiligen Hain verfolgt wird, ist das Symbol der reinen, zu frommem Dienst geweihten Jungfrau, welche die Phantasie des Königs bezaubert. Unter den Bäumen des Hains sind Körner von Reis verstreut, die aus den Nestern der Papageien in den hohlen Baumstämmen herabfallen. Der Weg zu den Weihern mit den Schlingpflanzen zu beiden Seiten wird genau beschrieben. Eine Biene spielt ungezogen am Gesicht Sakuntalas, während diese die Bäume begießt. Dann folgt eine drollige Schilderung der Jagdbeschwerden aus dem Munde des Humoristen, der es satt hat, hinter diesen Gazellen, Büffeln und Wildschweinen atemlos und totmüde einherzutraben. Die ungeheueren Bergspitzen des Himalaya, der „Stätte des Schnees“, Mond und Sonne schauen auf das Treiben der Menschen und das Spiel ihrer Leidenschaften bedeutungsvoll herab. Die heiligen

Opferfeuer brennen, wenn Sakuntala, nachdem sie sich dem Könige hingegeben hat, Heimat und Pflegeeltern verläßt, um den Geliebten aufzusuchen. „Ach, losgerissen von des Vaters Schoß, gleich einem Sandelbaum vom Malajagebirge, wie werd' ich leben können nun in fremdem Lande?“ klagt sie wehmutsvoll.

Sie ist selbst eine Blume. Ihre Lippen glühen wie rosige Blätter, ihre Finger erscheinen wie zarte Stengel. Ihre Füße werden Wasserlilien, ihre Hände frische Blüten genannt. Der Amrabaum ist ihr Bräutigam und wenn seine Blätter sich bewegen, scheint es, als ob der Geliebte ihr ein süßes Geheimnis zuflüstere. In Ermangelung des Schreibzeugs ritzt das Mädchen mit ihrem Nagel in ein Lotosblatt ihren Liebesbrief. In einem anderen Drama desselben Dichters „Vikramorvasi“ wird die Liebende sogar selbst in eine Weinrebe verwandelt und der Bräutigam fragt verzweifelnd die Pflanzen und Tiere, die Berge und Wolken nach der Verlorenen. In „Sakuntala“ wird der König beim Anhören eines Liebesliedes von Trauer erfüllt und findet die Erklärung dafür in folgenden schönen Worten, die von Shakespeare oder Goethe herrühren könnten: „Daß der Beglückte, wenn er Schönes sieht, wenn liebliche Musik sein Ohr berührt, von tiefer Sehnsucht sich ergriffen fühlt, geschieht wohl, weil sich, unbewußt und dunkel, die Seel' erinnert eines früheren Seins und dort geschlungener holder Liebesbande.“ Wenn Sakuntala von dem König verstoßen wird und in ihrer Herzensnot die Erde bittet, daß sie ihren Schoß vor ihr auftue, führt am Nymphenteich ein Lichtstrahl in Frauengestalt sie plötzlich empor, um mit ihr zu verschwinden. Auf Indras Bitten, der sich einer Empörung von Dämonen nicht mehr erwehren kann, greift der König zu Pfeil und Bogen und besteigt den Luftwagen, um dem Gott des Donners und Regens zu Hülfe zu eilen. Beim Beginn des folgenden Aufzugs kehrt der König durch die Luft wieder zur Erde zurück und im Gespräch, daß er mit seinem Wagenlenker führt, erscheinen die Berge, Länder und Flüsse immer deutlicher und größer, als säßen beide in einem Luftballon, der allmählich herabsinkt. „Die Erde, schau doch, wird mir nahgerückt, als ob man sie emporgeschlendert hätte,“ diese Worte des Königs sind für diese Situation so charakteristisch, daß sie ein Luftschiffer

unserer Tage nicht besser finden könnte. Zum Schluß tritt Sakuntalas kleiner Sohn mit einem jungen Löwen auf, den er von der Brust der Mutter an der zerzausten Mähne herbeigeschleppt hat, um mit ihm zu spielen. Der Anblick des Kindes, dem ein solches Spielzeug gerade genügt, bewirkt, daß auch seine Eltern sich erkennen und, stolz auf die Erfüllung ihres Liebestraumes, mit heißen Wünschen für das Wohl ihres Landes das Stück beschließen.

Zu den Eigentümlichkeiten des indischen Dramas gehört die große Anzahl von Aufzügen, aus denen es sich zusammensetzt — es gibt deren sieben bis zehn und darüber —, sowie die Vorspiele, die ihm vorausgehen. Der Anfang wird mit einem Gebet gemacht, bei dem man für die Zuschauer den Segen Schiwas anfleht. Dann verkündet der Schauspieldirektor den Namen des Stückes, das zur Aufführung gelangt und spricht von dem Verfasser und seinen Lebensschicksalen. Auch „Vasantasena" („Die Spielkutsche") enthält einen solchen Prolog, den Emil Pohl in seiner Bearbeitung leider fortgelassen hat, sowie Bhavabutis köstliches Liebesdrama „Malati und Madhava", das ein ähnliches Thema, wie Shakespeares „Romeo und Julia", nur mit versöhnlichem Ausgang, behandelt. Der Prolog zu „Sakuntala" hat nachweislich die Anregung zu Goethes „Vorspiel auf dem Theater" im „Faust" gegeben. Daß Marx Möller diese charakteristische Einleitung beibehalten und im einzelnen weiter ausgeführt hat, bildet geradezu den besten Teil seiner Bühneneinrichtung. Wenn die Gardine aufgeht, erscheint vor einem dunklen Vorhang ein indischer Diener, der mit dem Gong das Zeichen zum Beginn der Vorstellung gibt. Musikanten treten auf, setzen sich auf die Erde und greifen zu ihren Instrumenten. Ein kupferner Weihrauchkessel wird herbeigetragen und von einem Knaben bedient. Der Theaterdirektor erscheint in vollem Priesterschmuck, beugt sich mehrmals über den Kessel und spricht, während die Musik leise einsetzt, das Gebet für die „Darsteller und Darstellerinnen, Possenreißer und Musikanten, damit sie kräftig und frisch, gleich der kühlen Schintamani-Schlange sich fühlen". Hierauf folgt ein Gespräch zwischen dem Direktor und der Schauspielerin, aus dem wir näheres über Kalidasa erfahren. Daß er ein König gewesen ist, wie Marx Möller es verkünden läßt, hat bis jetzt noch kein Kenner

der alten indischen Kultur und Poesie behauptet. Er war in Wirklichkeit viel mehr und sein Thron steht im Reich der Poesie noch immer unerschütterlich fest, während die mächtigsten Völker mit ihren Führern schon längst zu Grunde gegangen sind.

Marx Möller ist ein gefälliges Formtalent und ein Mann von einschmeichelnder, träumerischer Phantasie. Er kennt auch das Theater seit der Zeit, da er als Volontär auf der Bühne des Schauspielhauses stand und mit den kleinsten Rollen zufrieden war. Aber seine deutsche Bühnenfassung der „Sakuntala", die bei Otto Elsner in Berlin erschienen ist, bleibt ein unbefriedigendes Werk, das der reizenden Dichtung mit äußerlicher Reimkunst die Seele und Stimmung ausgetrieben hat. Aus den sieben Akten des Originals hat der Bearbeiter fünf gemacht und die Zahl der Verwandlungen derartig beschränkt, daß der Zusammenhang der Handlung gewahrt bleibt. In frei wogenden Versen, deren Länge und Kürze keinem Gesetz unterworfen ist, entwickelt sich der Dialog, der nur bei der humoristischen Episode mit dem Fischer von Prosa unterbrochen wird, ohne dem Hörer irgendwelche Schwierigkeiten zu bereiten. Auf die Eigentümlichkeit des Originals, daß die höherstehenden Personen sich im Sanskrit, die Leute aus dem Volke dagegen im Prakrit ausdrücken, konnte bei einer Bearbeitung für die Bühne kaum Rücksicht genommen werden. Was wir aber Marx Möller vor allem zum Vorwurf machen, ist die Tatsache, daß er dem tropischen Charakter des Werkes, seiner Farbenglut und Sinnenwärme, alles eigenartige abgestreift und es zu einem flachen Märchenspiel herabgedrückt hat. Man nehme die Uebersetzungen von Förster, Hirzel oder Ernst Meier zur Hand und man wird in jeder Szene erkennen, wie sehr der Dramaturg seine Kraft überschätzt hat und hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben ist. Er hat den üppig wuchernden Urwald in einen Ziergarten verwandeln wollen, aber dabei nicht etwa mit der Scheere einzelne allzu wilde Auswüchse beschnitten, sondern auch die schönsten und duftigsten Anlagen mit dem Kürassiersäbel erbarmungslos niedergemetzelt. Wir haben vorher auf den innigen Zusammenhang zwischen Naturpoesie und Menschenschicksal bei Kalidasa hingewiesen. In der Sprache dieses Dichters lebt eine plastische Phantasie ohne Gleichen, ein ununterbrochenes

Blühen und Sprießen, dem die Sinnenfrische der auftretenden Personen aufs genaueste entspricht. Ihre Phantasie glüht und erzeugt immer neue farbige Bilder, ihre Herzen klopfen fieberhaft, ihre Empfindungen verschlingen sich wie die Lianen Indiens. Diese Bildersprache muß charakteristisch und allgemein verständlich umgemodelt, aber sie darf nicht einfach fortgelassen werden, denn sie bildet das blühende Fleisch der Dichtung und ihren eigentlichen Lebenssaft. Sakuntalas Entführung zu den Wolkennymphen und die Luftfahrt des Königs zu Indra können wir freilich entbehren, weil wir damit keine bestimmten Vorstellungen verbinden. Aber die Dichtung in solcher Weise zu verkürzen und abzuschwächen, wie es Möller versucht hat, geht in keinem Fall an. Wie reizend wirkt es bei Kalidasa, wenn der König, dem die Erinnerung an die Geliebte wiederkehrt, ihr Bild auf der Leinwand festhalten, ihre Züge entwerfen und sich dabei die Stimmung, in der er sie zuerst erblickte, vergegenwärtigen will! Diese Situation ist, wie vieles andere in der Bühneneinrichtung, zu einer nichtssagenden Episode zusammengeschrumpft. Statt eines lebendig pulsierenden Körpers haben wir nur ein Skelett erhalten, das nach dem Takt der Verse in klappernde Bewegung versetzt wird.

Leider muß dabei zugegeben werden, daß auch die Aufführung im Schauspielhause an Stimmung des Gesamteindrucks und Kunst der Einzeldarstellung das meiste vermissen ließ. Sie bot ein Schaugepränge von schönen, reich ausgeführten Dekorationen und Kostümen, von Tänzen und Gesangseinlagen, aber der Eindruck, der hierdurch hervorgerufen wurde, konnte in der Phantasie der Zuschauer nicht tiefer haften, da in diesem Rahmen sich nichts Lebendiges abspielte und die Künstler infolge ungenügender Vorbereitung ihrer Aufgaben nicht gewachsen waren. Unsere Hofbühne leidet allzusehr an dem Übelstand daß die besten Kräfte sich beständig auf Gastspielreisen befinden und dem Institut, dem sie sich verpflichtet haben, immer nur mit Unterbrechungen angehören. Das Zusammenspiel, das einem Theater von dieser Bedeutung vor allem am Herzen liegen muß, wird dadurch nicht nur erschwert, sondern zum Teil geradezu unmöglich gemacht.

Die Sakuntala-Aufführung war die schärfste Kritik, die man an den Mängeln der jetzigen Leitung überhaupt üben konnte, denn sie zerstörte die Poesie eines Werkes, das eine erhebende Feier der Gemütsinnigkeit, Menschenliebe und Naturandacht bilden sollte, wie sie den arischen Völkern erst viele Jahrhunderte später durch Kalidasas geistes- und seelenverwandten Dichterfürsten in Weimar wieder beschieden wurde.

# Maurice Maeterlinck und „Monna Vanna“.

Seitdem die Schriften von Maurice Maeterlinck die literarische Kritik in zwei feindliche Lager gespalten haben, die einen in ihm ein Genie, die anderen einen Halbnarren sehen, hätte man bei diesen ermüdenden Debatten schon längst den Schlußantrag stellen und mit einem der seltsamen Stücke dieses Dichters einen theatralischen Versuch wagen sollen. Seine in französischer Sprache erschienenen Dramen haben zahlreiche Auflagen erlebt und sind ins Deutsche übersetzt worden. In Paris und London hat man auch Aufführungen veranstaltet, die der hysterischen Verherrlichung und Verdammung Maeterlincks ein Ende machten und die Zuschauer zwangen, sich mit dem greifbaren Resultat einer stärkeren oder geringeren Bühnenwirkung abzufinden. Diesem Beispiel folgte im Februar 1899 der akademisch dramatische Verein in Berlin, indem er im Neuen Theater an einem Sonntag „Pelleas und Melisande“ in einer Mittagsvorstellung spielte, die ein völlig besetztes Haus zeigte und weit besser verlief, als man nach der Lektüre des Dramas erwarten durfte. Man folgte den phantastischen und mystischen Abweichungen von allem, was man sonst unter Theater versteht, mit unleugbarem Interesse und wurde nur in einer Scene kurz vor dem Schluß, wo man den Fehler begangen hatte, Dilettanten zur Mitwirkung heranzuziehen, aus der Stimmung gerissen.

Über den merkwürdigen Mann, der im Gerichtssaal in Gent als Anwalt die trockensten Materien behandelt hat und zu Hause die tollsten Märchen-, Zauber- und Spukgeschichten um seinen Schreibtisch tanzen läßt, werden die Meinungen allerdings noch

immer auseinander gehen. Aber ein wichtiger Schritt zur Verständigung ist doch gemacht worden. Viele Zuschauer mögen an unsern Callot-Hoffmann gedacht haben, dem ebenfalls sein phantastischer Spuk zwischen die Gerichtsakten fuhr. Allein der Verfasser der Serapionsbrüder ist doch ein Dichter von klassischer Klarheit, wenn man ihn mit Maeterlinck vergleicht, in dessen ersten Dramen es weder deutlich angeschaute Gestalten noch überzeugend durchgeführte Situationen gibt, sondern alles in einem Farbenrausch und Stimmgewirr halber Empfindungen verläuft, die uns mancherlei ahnen, aber nichts ganz verstehen lassen. In den lyrischen Gedichten, die er unter dem Titel „Treibhäuser" (Serres chaudes) gesammelt hat, liebte es der vlämische Dichter, in einer Sprache, die man ebenso gut von dem Papierstreifen eines Telegraphen hätte ablesen können, kurz ausgedrückte Gedanken und Gefühle wie einen Korb mit bunten Bändern vor uns auszuschütten. Niemand konnte in diesen, durch Ausrufungszeichen abgeteilten Worten einen Zusammenhang finden. Hier und da blitzte aber eine originelle Vorstellung auf und riß den Leser aus der Narkose, in die ihn diese Verse immer wieder versetzten, heraus, als ob ihn ein starker Arm rüttele. Vieles darin war unzweifelhaft närrisch und mußte bei der Jugend des Dichters die Frage, ob bei ihm alles in Ordnung sei, als nicht unberechtigt erscheinen lassen. In seinen ersten Dramen behandelte er seine Zuschauer wie Kinder, denen die Wärterin Schauergeschichten erzählt. Shakespeares gewaltige Tragik, die einen so festen Grund in klaren menschlichen Leidenschaften hat, wird darin zu einer Höllenbreughelei umgedichtet, die uns ein unerhörtes Grauen in die Glieder jagen und das Schreckbild des Todes in immer neuer quälender Gestalt vor die geängstigte Phantasie stellen soll. Alles, was wir Handlung und Charaktere nennen, fällt fort. Die Menschen sagen uns nicht, wer sie sind, sondern bleiben rätselhafte Wesen, deren Seele ein mystischer, uns unerreichbarer Abgrund ist. Sie sprechen nicht wie wirkliche Wesen, sondern in abgerissenen Sätzen, sagen dasselbe oft dreimal, lieben Fragen zu stellen, auf die dann Gegenfragen erfolgen, woraus man erkennt, daß der eine den andern nicht versteht.

In dem Stück „Die sieben Prinzessinnen" erblicken wir auf der weißen Treppe eines Saales sieben Fürstentöchter in weißen

Gewändern. Alle schlafen und haben die Hände ineinander gelegt. Am Fenster stehen der König und die Königin, sowie ein Prinz, der seit sieben Jahren eins der schlafenden Mädchen schwärmerisch liebt. Diese Jungfrau stirbt aber plötzlich, was dadurch veranschaulicht wird, daß die beiden ihr zur Seite liegenden Prinzessinnen im Schlafe plötzlich ihre Hand loslassen. Der Prinz stürzt herein und erblickt die Tote. Die Draußenstehenden finden aber nicht den Eingang, rütteln an Fenstern und Türen und schreien „Öffnet!" Weiter erfahren wir nichts. Statt eines Schlusses bekommen wir einen schwarzen Vorhang zu sehen, der rasch fällt. Im „Eindringling" (L'intruse) wartet der blinde Großvater, von seiner Familie umgeben, auf den Tod, der ihm um Mitternacht seine leidende Tochter holen wird. Die Sehenden wissen und empfinden nichts von dem, was der Blinde voraussagt, mit immer größer werdender Deutlichkeit fühlt und endlich mit voller Gewißheit erkennt, daß der Tod ins Zimmer getreten ist. Die Stimmung des Unheimlichen ist Selbstzweck und wird mit den raffiniertesten Mitteln erreicht, indem Maeterlinck lauter kleine Züge und Eindrücke wie die Töne einer unendlich schwermütigen Melodie auf einanderfolgen läßt. In den „Aveugles" sitzen sechs Blinde, deren Führer gestorben ist, hülflos in einem finstern Wald und fühlen aus dem Sturm und der Meeresbrandung, daß der Tod unter sie getreten ist, um sie alle zu verschlingen. In der „Prinzessin Maleine" wird ein holdes geängstigtes Mädchen von einer grausamen Königin erwürgt, wobei wieder das Gruselnmachen durch die Vorbereitung und Nachwirkung der schändlichen Tat die Hauptsache ist. Wie wenig es dem Dichter darauf ankommt, wirkliche Menschen zu schildern, hat er dadurch zu erkennen gegeben, daß er drei kleine Stücke, in denen sich wiederum alles um das schauerliche Herbeitappen des Todes dreht, als „drames pour marionettes" bezeichnet. Je weniger Individuelles er den von ihm geschaffenen Wesen läßt, desto größer erscheint seine Kunst unsere Nerven zu erregen, unsere Seele mit phantastischen Bildern zu erfüllen und das Gefühl des Albdrückens hervorzubringen.

Wie die Menschen trotz der glänzenden Errungenschaften der Naturwissenschaft und Technik immer wieder das Bedürfnis empfinden, sich um einen Tisch zu setzen und Geister klopfen zu lassen, so

bedeutet die Poesie Maeterlincks im naturalistischen Zeitalter die Rückkehr zur äußersten Romantik, Spukdichtung und Symbolik. Was man im hellen Licht des Tages nicht zu erforschen vermag, hofft man im Dunkel der Nacht mit verbundenen Augen tappend zu erhaschen. Das ist in jedem Fall bequemer und unterhaltender, namentlich für Menschen mit verbrauchten Nerven, denen das einfach Schöne ein überwundener Standpunkt ist und die jedes Jahr auf eine neue literarische Mode warten, um sich in ihrem ästhetischen Empfinden danach zu kleiden. Als der französische Romanschriftsteller Octave Mirbeau im Jahre 1890 zuerst auf Maeterlinck im „Figaro" aufmerksam machte, sprach er von dem „belgischen Shakespeare". Eine Übertreibung, die nur in Frankreich denkbar ist, wo man dem großen Briten gegenüber immer noch so beklommen und ahnungslos ist, wie es seiner Zeit Voltaire war. Mirbeau bildet den einen Pol der Maeterlinck-Kritik. Den entgegengesetzten finden wir bei Max Nordau, der in seinem trotz aller Einseitigkeit doch höchst belehrenden und anregenden Werke „Entartung" den Dichter für einen „mitleiderregenden Geisteskrüppel" und die Art, wie er seine Personen sprechen läßt, für das „denkbar treueste Bild unheilbarer Trottelei" erklärt. Das Seltsame liegt nun darin, daß dieser Dichter sich aus dem mittelalterlichen Mystizismus, der ihn so lange erfüllte und den er möglicherweise aus den Bauwerken und Bildern Gents in sich aufgesogen hat, langsam herauszuarbeiten scheint. Man ist nicht ungerecht, wenn man behauptet, daß seine Erstlingsgedichte sich zwischen dem Lallen eines Kindes und dem Stöhnen eines Greises bewegten, daß die Bilder, die er dabei aufsteigen ließ, einem Kaleidoskop entnommen oder durch die Bewegung einer Serpentintänzerin hervorgerufen zu sein schienen.

Das Stück, das wir im Neuen Theater zu sehen bekamen, „Pelleas und Melisande" zeigt aber unzweifelhaft einen Fortschritt zum Plastischen und Natürlichen, wenn es auch immer noch im Nebel der Phantastik steckt und nicht entfernt ein Drama im gewöhnlichen Sinne ist. George Stockhausen hat die Übersetzung mit sicherem Sprachgefühl besorgt und Maximilian Harden dem bei F. Schneider u. Co. erschienenen Buche eine Vorrede mit auf den Weg gegeben, worin sehr viel Geistreiches und Scharfes enthalten

ist und die Charakteristik Maeterlincks als eines noch in der Puppe steckenden Genies geboten wird.

Harden hatte uns vor der Aufführung im Neuen Theater nach französischem Muster auch eine „conférence" versprochen, durch die er das Bild des Dichters entwerfen und das Publikum dadurch bei den schwachen Stellen des Werkes, falls die Stimmung umschlagen sollte, in literarischer Hochachtung vor der Bedeutung des Autors halten wollte. Statt dessen sprach er zum Schluß, nachdem die Vorstellung im Wesentlichen gut abgelaufen war. Der Vortrag zeugte von einem ungewöhnlichen rhetorischen Geschick und wirkte, obwohl er offenbar genau vorbereitet war, wie eine gelungene Improvisation über den Dichter und das Drama, über dessen Mangel an eigentlicher Theatralik und überzeugender Menschlichkeit wie über die reiche Farbenstimmung seiner Vorgänge und die Untertöne, die darin an Stelle der vollen leidenschaftlichen Accorde zart angeschlagen sind. „Pelleas und Melisande" enthält in fünf Akten eine Reihe lose an einander gefügter Scenen, die kaum eine Art Handlung ergeben. Ein Prinz, der bereits verheiratet war und einen kleinen Sohn hat, findet in einem düsteren Wald an einem Brunnen ein wunderschönes junges Mädchen, führt es als seine Gemahlin in das Königsschloß seines Vaters, wird von Eifersucht auf seinen jüngeren Bruder gequält und ersticht ihn, als er ihn mit seiner Frau überrascht, obwohl deren Liebe reine Schwärmerei geblieben ist. Dieser Vorgang spielt sich derartig vor uns ab, daß wir niemals den Eindruck des Körperlichen und Plastischen, sondern immer nur von Bildern empfangen, die auf die Wand geworfen werden. Nur ein Paar Scenen treten mit dramatischer Deutlichkeit hervor, wenn der eifersüchtige Goland sein Söhnchen über die Beziehungen seiner Frau zu seinem Bruder ausfragt, dann sein Weib an ihren langen goldenen Haaren zu Boden reißt und nur durch das Dazwischentreten des alten Königs daran verhindert wird sie zu erwürgen. Alles übrige wird nur halb ausgeführt, sodaß wir uns die psychologischen Fäden erst selbst ausspinnen müssen. Eine neue Wendung des Themas: „Francesca da Rimini"!

Um so üppiger umfließt uns dagegen eine seltsame Naturstimmung, die alles, was den Menschen umgibt, lebendig und zum

Symbol seines Schicksals werden läßt. Der düstere Wald, in dem Melisande am Brunnen sitzt, rauscht uns geheimnißvolles Leben zu. Die Burg und der Turm, um den Tauben flattern, gewinnen eine unheimliche Bedeutung. Im Mondschein kämpfen Schwäne mit Hunden und funkelnde Meteore fallen zur Erde hernieder. In dieser Magie der Stimmung weiß uns Maeterlinck oft virtuos festzuhalten. Es ist aber sehr die Frage, ob für seine Dramen der Stil der Aufführung nicht ganz verändert werden müßte. Am meisten würde es sich empfehlen, das ganze Stück hinter einer feinen Gaze spielen zu lassen, die den Figuren das Runde, Deutliche und alltäglich Menschliche nimmt und sie dafür zu Teilen eines Bildes macht, das an uns im Dämmerschein vorbeihuscht. Ob die Bühne dergleichen feine Zauber- und Spukeffekte überhaupt hervorbringen kann, ist eine andere Frage. Jedenfalls hat sich der Dichter sein Werk in so seltsamer Weise aufgeführt gedacht. Auch gehört dazu unbedingt die Mitwirkung der Musik, die von einer Scene zur anderen hinüberleiten und auf den Nerven der Zuschauer weiter spielen muß, wenn die Worte während der zahlreichen Verwandlungen aussetzen. Wollte man Maeterlinck Gelegenheit geben, seine Stücke häufiger auf der Bühne zu sehen, so würde sich seine Phantasie vermutlich klären, der wilde Auswuchs seiner mystischen Symbolik in Wegfall kommen und der poetische Kern seiner Stoffe sich nach einem wahrhaft dramatischen Plane und den Bedingungen des Theaters umgestalten. Der Dichter, der mit stammelnder Manierirtheit angefangen hat, der von der einen Seite als werdender Klassiker angestaunt und von der anderen als beginnender Paralytiker behandelt wurde und der nun die wohlmeinende und ernste Aufmerksamkeit unseres Publikums gefunden hat, bleibt unzweifelhaft eine merkwürdige Erscheinung innerhalb unserer modernen Literatur. Daß er mit seiner Spukphantastik und dem körperlosen Stimmungszauber seiner Stücke auf unsere Bühne einen tieferen Einfluß gewinnen werde, können wir uns immerhin denken. Es wäre möglich, daß durch das Studium des Theaters, wie es nun einmal ist und bleiben wird, ihm die Kraft wächst und er einmal ein wirkliches Drama zustande bringt.

Mit der „Monna Vanna“, die wir im Oktober 1902 im

Deutschen Theater in Berlin kennen lernten, ist unsere Erwartung erfüllt und die Dumpfheit von dem Dichter gewichen. Er steht plötzlich vor uns in bewußter Kraft, als Schöpfer von wirklichen Menschen, deren Tun sich dramatisch entwickelt. Sein dreiaktiges Schauspiel hat nur das Gute beibehalten, das in seinen früheren Stücken enthalten war, indem es uns durch den Zauber der Situationen fesselt und unsere Phantasie beflügelt, als ob das Poetische allein das Wirkliche wäre. Aus den Stimmungen treten Persönlichkeiten hervor, die genau beobachtet und auf das Bestimmteste von einander unterschieden sind. Die Leidenschaft, die sie antreibt, ruft starke Gegensätze hervor, reißt festgeknüpfte Bande auseinander und bringt Menschen unerwartet zusammen, von denen das Schicksal eines ganzen Volksstammes abhängt. Im Hintergrund tobt wild der Kampf zwischen zwei Städten, von denen die schwächere gräßlich und schmachvoll zu erliegen scheint, als durch die Opfertat einer Frau sich alles ändert und die Liebesleidenschaft zwischen den Gegnern hoch aufflammt. Die Welt der italienischen Renaissance mußte Maeterlinck für einen solchen Stoff am nächsten liegen. Er führt uns mitten in sie hinein, in ihre grausame Kriegslust und verschlagene Politik, wie in ihre Schönheitsempfindung, Kunst und Liebe. Die Handlung geht im Ende des fünfzehnten Jahrhunderts vor sich, zunächst in Pisa, der durch Belagerung und Hungersnot völlig erschöpften Stadt, die mit dem Feind wegen der Übergabe unterhandelt, und im Feldlager des Florentiner Söldnerführes Prinzivalli, der den Befehl erhalten hat, Pisa im Sturm zu nehmen und zu vernichten. Die Stadt ist anscheinend verloren, die Verzweiflung ihrer Bewohner eine grenzenlose. Ihr Kommandant Guido Colonna hat sich in sein Schicksal ergeben und seinen alten Vater Marco in das feindliche Lager geschickt, um bei der unvermeidlichen Übergabe Gnade von einem Manne zu erbitten, der allen wie ein blutbefleckter Henker erscheint.

Der alte Marco, ein Erforscher und Schüler Platos, ein zartfühlender Kunstkenner, der im stande ist, beim Anblick eines ausgegrabenen antiken Standbildes den ganzen Krieg und das Elend seiner dreißigtausend Landsleute zu vergessen, kehrt aus dem Feindeslager zurück. Er hat in Prinzivalli keineswegs den frechen und

stumpfsinnigen Barbaren kennen gelernt, wie ihn das Gerücht in Pisa ausmalte. Er erschien ihm vielmehr als ein Freund der Weisheit und Schönheit, der sein Kriegshandwerk nur widerwillig ausübt und die Treulosigkeit der Florentiner Politiker bitter empfindet. Während man ihn zum Sturm auf Pisa drängt, sein Zögern mit Mißtrauen verfolgt und ihn für einen Verräter hält, empfindet Prinzivalli für die ohnmächtig zusammenbrechende Stadt Mitleid und will sie freigeben. Ja noch viel mehr! Er verspricht Hunderte von Wagen mit Lebensmitteln und Munition nach Pisa zu senden, die Bewohner für Monate mit Nahrung zu versorgen und ihnen Waffen zur Bekämpfung von Florenz auszuliefern, wenn sie nur eine einzige Bedingung erfüllen wollen. Der Kommandant Guido Colonna soll seine jugendlich schöne Frau Giovanna (Monna Vanna) am Abend allein und nur in ihren Mantel gehüllt in das Lager des Feldhauptmanns senden, damit sie dort in seinem Zelt und an seiner Seite die Nacht zubringe und erst am nächsten Morgen wieder heimkehre. Colonna geberdet sich, als er diesen Vorschlag vernimmt, wie ein Rasender. Seine Entrüstung kennt keine Grenzen, als sein Vater ihm im Hinblick auf die verzweifelte Lage schweren Herzens rät, die Bedingung zu erfüllen, zumal die Signoria damit ebenfalls einverstanden sei. Colonna hält seinen Vater nicht für zurechnungsfähig, er beruft sich auf die Opfer, die er bei der Belagerung gebracht und das Gebot der Ehre, das er immer hochgehalten habe. Aber wozu die vielen Worte! Er weiß ja, daß seine Monna Vanna wie er empfindet und den Vorschlag empört zurückweisen werde. Aber die Frau, deren Reinheit über allem Verdacht steht, erklärt den Männern, daß sie heute abend, wie vorgeschrieben, zu Prinzivalli gehen und die Nacht bei ihm bleiben, ihn auch nicht, als eine zweite Judith, töten wolle, weil die Vernichtung der Stadt dann unabwendbar wäre. Colonna erkennt sein Weib nicht wieder. Er will sie im tiefsten Gewahrsam verschließen oder sie mit seinem Degen durchbohren. Aber vor dem ruhigen Ernst ihres Entschlusses prallt sein Mut zurück und er muß sie gewähren lassen.

Der zweite Akt spielt im Zelt Prizivallis, in dem Kostbarkeiten aller Art gehäuft sind, um den sehnlich erwarteten Besuch würdig zu empfangen, denn schon dämmert der Abend und das Licht am

Campanile gibt das Zeichen, daß sein Sehnen sich erfüllen werde. Vorher tritt ihm aber die Republik Florenz in Gestalt ihres Kommissars Trivulzio entgegen, der in der verschlungenen Politik seines Vaterlandes die höchste Klugheit und Kraft erblickt. Er wirft dem Feldhauptmann sein Zaudern vor und fordert, daß der Sturm auf Pisa morgen unbedingt ausgeführt werde. Aber ihm hält Prinzivalli den Geiz und Undank der Republik entgegen. Florenz habe alles, was er unternommen, entstellt und verdächtigt, damit die Erfolge des siegreichen Söldners der Stadt nicht zu teuer werden. Er sei bereits verurteilt, ohne Verhör. Nun breche er aber die elenden Ketten und sinne auf das Verderben der Stadt, deren Weisheit nichts anderes als Niedertracht und Lüge sei. In diesem Augenblick springt Trivulzio auf und sucht dem Feldhauptmann mit dem Dolch einen schnellen Stoß zu versetzen. Prinzivalli fängt ihn mit dem Arm auf, sodaß die Klinge ihn nur am Gesicht verwundet. Aber er verzeiht seinem tückischen Feind großmütig, und läßt ihn, ohne Gewalt zu gebrauchen, abführen, um ihm bei nächster Gelegenheit die Freiheit zu schenken. Was sind ihm jetzt der Kriegsruhm und Florenz! Er kostet im voraus die Seligkeit dieser Nacht, die ihm soviel geben soll, wie sonst tausend Liebenden zuteil wird. Vanna naht, in einen langen Mantel gehüllt, ohne Begleitung. Auch sie ist verwundet, ihre Schulter blutet, da der Streifschuß eines Vorpostens sie getroffen hat. Sie führt keine Waffen, kein verborgenes Gift bei sich. Sie könnte auch noch zurückkehren, aber sie will die Bedingung erfüllen, weil man in Pisa Hungers stirbt. In diesem Augenblick ziehen die Wagen mit Getreide, Früchten und Wein, mit Pulver und Blei, die Herden von Rindern und Schafen unter dumpfem Getöse bei Fackelbeleuchtung am Eingang des Zeltes vorüber. Monna Vanna setzt sich, eng in den Mantel gehüllt, auf das Lager und Prinzivalli kniet zu ihren Füßen, indem er ihre Hand ergreift. Sie betrachtet ihn als einen ihr völlig fremden Mann, aber er erinnert sie daran, daß beide einst als Kinder in Venedig an einem Junisonntage im Garten spielten. Das achtjährige Mädchen hat den zwölfjährigen Knaben damals geküßt, als dieser fast mit Lebensgefahr aus einem Wasserbecken unter einem Myrtenstrauch ihren Goldreif herausholte. Er

weiß genau, wie oft er mit ihr zusammen war und die Erinnerung an diese Stunden hat ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet, in der Wüste Afrikas, in der türkischen Gefangenschaft, bei den Arabern und Spaniern. Trotzdem gewann er es nicht über sich, ihr das Elend eines herd- und heimatlosen Abenteurers anzubieten. Monna Vanna stand damals allein und ohne Hülfe. Aus ihrer Armut befreite sie erst Colonna und die Ehe mit ihm verpflichtete sie zu treuer Dankbarkeit.

Bei diesen Bekenntnissen, die beide tauschen, fühlt man sogleich, was in diesen Menschen Geheimes vorgeht. Prinzivalli braucht nur die Hand auszustrecken, um in den Besitz dieser Frau zu gelangen, aber seine Liebe ist mächtiger als sein sinnliches Begehren. Monna Vanna ist auf das Tiefste bewegt von der Unerschütterlichkeit dieser Leidenschaft, die Prinzivalli alles, seine Zukunft, seinen Ruhm und sein Leben in den Abgrund werfen läßt. Aber dies Opfer dünkt ihn selbst gering, nachdem ihn Florenz verraten und beschimpft hat. Wie ihn die gemeine Begierde beim Anblick dieses holden Wesens verläßt, so verliert sich bei ihr die Angst vor dem fremden Mann, dessen Bild ihr durch die in Pisa umlaufenden Gerüchte seltsam entstellt war. Sie fühlen, daß sie zu einander gehören und in sich eins sind. Der Kuß, den sie ihm auf die Stirn drückt, und den er nicht erwidert, bestätigt es. Er folgt ihr nach der Stadt, die infolge der unerwarteten Befreiung in Freudetaumel schwelgt. An die Zartheit und Innigkeit dieser Liebesscene, ihre großartige Spannung und Steigerung erinnert nichts in dem früheren Schaffen Maeterlincks. Die Umwandlung der aufs Tiefste beleidigten Weiblichkeit in inniges Mitleid mit dem Mann, dem sie ihrem Volke zu Liebe dies Opfer bringen will, und der Edelmut des Feldherrn, dem die entsagende Bewunderung der Reinheit höher steht, als der augenblickliche Sinnengenuß, beides ergibt sich mit voller Natürlichkeit aus der Anlage der Handlung. Die Situation darf als in ihrer Art einzig bezeichnet werden.

Der dritte und letzte Aufzug will noch tiefer in das Seelenproblem eindringen, von dem der Dichter ausgegangen ist. Wir sind wieder in Pisa und finden am nächsten Morgen Colonna in aufgeregtem Gespräch mit seinem Vater Marco, der zur Besonnenheit rät. Aber der Kommandant will die Schmach, die ihm an-

getan ist, nicht ertragen und da er von der Überzeugung ausgeht, daß Monna Vanna dem Feldhauptmann angehört habe, darf er ihn nicht am Leben lassen. Nur sein Tod kann ihn soweit beruhigen, daß er ihr verzeiht. Dem Vater aber flucht er, da er sein Glück, anstatt zu behüten, gewaltsam zerstört habe. Er denkt nur an sich und seine Ehre, die Rache erheischt. Unter lauten Begrüßungen des Volks, das seine Erretterin preist, erscheint Monna Vanna in der Begleitung Prinzivallis in seinem Palast. Sie erklärt, daß sie rein geblieben sei. Aber ihr Gatte wird schon durch den Anblick des Mannes, der ihm nach seiner Meinung den unerhörtesten Schimpf angetan hat, in wahnsinnige Wut versetzt. Ihm erscheint es selbstverständlich, daß sein Weib ihn nur durch die List ihrer Zärtlichkeit hierher gelockt habe. Nun hat er das Opfer in Händen und will es vernichten. Ihm erscheint sein Weib größer als Lucrezia, die sich selbst tötete, größer als Judith, die Holofernes erschlug. Da erhebt sich Monna Vanna zu ihrer ganzen Erhabenheit, erklärt und schwört feierlich, daß dieser Mann sie nicht besessen habe. Im Namen ihrer Liebe zum Gatten verlangt sie, daß er das Unglaubliche glaube. Colonna läßt sich aber von seiner Raserei nur immer weiter fortreißen und fordert das Volk zum Richter auf. Nur ein einziger glaubt Vanna, was sie beteuert, und das ist der Vater ihres Gatten. Colonna will in dem Wahn, der ihn immer fester umstrickt, Großmut üben. Monna Vanna und Prinzivalli sollen ohne Schimpf und Kränkung davonziehen. Aber er will um jeden Preis hören, was ihm als die einzig mögliche Wahrheit erscheint, und als sie nochmals an ihre Unberührtheit erinnert, kennt sein Zorn keine Grenzen. Er befiehlt, Prinzivalli in den Kerker zu schleppen, wo man ihn mit Gewalt zum Geständnis bringen werde.

In diesem Augenblick tritt die Entscheidung ein, die innere Trennung der Ehegatten und der Beweis, daß jene Beiden sich lieben. Monna Vanna braucht in ihrer Verzweiflung eine Lüge, indem sie ausruft: „Er hat mich besessen . . . Feig, schmählich hat er mich besessen.“ In wilden Worten schildert sie Vorgänge, die sich nie ereignet haben, und als Prinzivalli dazwischenruft: „Sie lügt, um mich zu retten!“ erfaßt sie die Angst, daß sie ihn verlieren könnte. Sie bindet ihm selbst die Hände und befiehlt ihm, zu schweigen:

„Ich werde Dich befreien! . . . Ich werde Deine Wächterin sein. Wir werden fliehen . . .!" Und immer leidenschaftlicher malt sie die Wahrheit als Lüge, die Lüge als Wahrheit aus. In ihrer Phantasie berauscht sie sich an dem Gedanken, mit dem Geliebten vereinigt zu sein, während sie für den Gatten Worte schneidender Ironie findet. In der Empfindung eines schönen Traumes, der sich auf sie herabsenkt, sinkt sie in den Armen Colonnas wie eine Verklärte zusammen. Für Monna Vanna wie für Prinzivalli ist die Liebe, die durch so beispiellose Opfer erstritten wurde, die höchste Seligkeit, vielleicht aber auch der Tod, in dem sie allein wahrhaft zusammenkommen dürfen, da auf Erden für solche übermenschliche Größe kaum Platz ist. Dieser tragische Ausgang scheint nur leicht verhüllt zu sein durch die Betonung der Lebensfreude im Munde einer Frau, die eine Heldin der Treue in der Liebe ist. Als Trauerspiel ist das Stück ursprünglich gedacht und die tragische Ader bleibt trotz der milderen Fassung unverkennbar, die später für den Schluß bevorzugt wurde.

Maeterlinck ist in diesem Drama nicht wiederzuerkennen, denn es ist losgelöst von allem Verschwommenen, kräftig in der Anlage der Charaktere, reich und üppig als Bild der Renaissance und von einer Steigerung der Handlung, die immer neue und doch innerlich notwendige Motive eingreifen läßt. Die fünf Hauptpersonen des Stückes glaubt man bis in das Innerste ihres Herzens zu kennen. Zwischen ihnen entwickelt sich ein feines Spiel des Gegensatzes. In dem alten Marco Colonna ist die weise Überlegenheit des Alters verkörpert, die in die Tiefe der Dinge hineinblickt, die Erfahrung eines vollen Menschenlebens als Maßstab anwendet und das Studium der klassischen Kultur, der Künste und Wissenschaften im Reich der Antike wie einen goldenen Schleier über die Dürftigkeit des Lebens ausbreitet. Sein Sohn Guido, der Kommandant von Pisa, ist eine leicht erregbare Herrschernatur, die bei ihrer geraden Empfindung durch die Leidenschaft im Urteil getrübt wird und tieferen Seelenvorgängen nüchtern und verständnislos begegnet. In Prinzivalli stellt sich uns das italienische Söldnertum in einer Glut der Empfindung dar, die seinen äußeren Zusammenbruch zur Folge haben muß. Trivulzio ist der republikanische Ränkespinner,

der unbedenklich zum Dolch greift, wenn die Schärfe seines Wortes nicht ausreicht, um den Gegner zu vernichten. In Monna Vanna selbst hat der Dichter alle Wärme und Tiefe, die im Herzen einer Frau leben können, mit einer Größe der Gesinnung vereinigt, die auch vor dem Gewaltigsten nicht zurückschreckt, und über dies in tiefen Farben ausgeführte Bild einen wahren Glorienschein ausgebreitet. Die Sprache des Dramas ist von prächtiger Fülle und Mannigfaltigkeit, unberührt von der früheren Art Maeterlincks, den Dialog in ein bloßes Stammeln aufzulösen. Die Sätze fluten in mächtigen Wellen einher. Bald feierlich ergreifend, bald geistig zugespitzt, ist die Redeweise des Dramas dem Charakter der einzelnen Personen genau angepaßt. Über dem tiefen Ernst des Vorganges leuchtet der blaue Himmel Italiens, unter dessen Schutz alle Formen geistigen Lebens einer neuen Blüte entgegenstreben.

Das prächtige und tiefsinnige Renaissancedrama, mit dem das Deutsche Theater alle anderen Bühnendichtungen jenes Winters weit in den Schatten gestellt hat und in dem die Motive der Hebbelschen „Judith“ und der Ibsenschen „Nora“ organisch miteinander verschlungen sind, bereitete uns im Januar 1903 zum zweitenmal einen hohen künstlerischen Genuß. Wir lernten es im Lessing-Theater in der Originalsprache und mit der Gattin des Dichters, Frau Georgette Leblanc, der Pariser Darstellerin der Titelrolle, kennen. Wenn man sich die Umstände vergegenwärtigt, unter denen dieses Werk zuerst den Weg zur Öffentlichkeit fand, ohne durchzudringen, und dann in Deutschland einen rauschenden Sieg errang, fühlt man wieder, daß es nichts Rätselhafteres als den Bühnenerfolg gibt.

Mit der blühenden künstlerischen Gesundheit der „Monna Vanna“, die aus dem schwülen Dunst des Maeterlinckschen Treibhauses wie ein Eucalyptus herauswuchs und zur reinen Natur, zur hellen Sonne emporstrebte, wußte man in Paris nichts anzufangen. Die Privatgesellschaft „L'Oeuvre“ führte es am 17. Mai 1902 unter der Direktion von Lugné-Poe im dortigen Nouveau Théâtre mit der Gattin des Dichters auf, aber es konnte im Spielplan nirgends feste Wurzel fassen. Erst die deutsche Übersetzung von Oppeln-Bronikowsky, der mit poetischem Feingefühl der Sprache

Maeterlincks bis in die Wurzeln nachging und sie mit allen Fäserchen liebevoll umpflanzte, hat dem Werk den ihm gebührenden hohen Rang unter den modernen Dramen angewiesen. Es erscheint uns, je mehr wir uns damit beschäftigen, geradezu als ein Wunder der Bühne, als eine kostbare Perle der Kunst in der Vereinigung von Kraft und Schönheit, tiefer Seelenkunde und unübertrefflicher Theaterkenntnis, als ein vollendeter Ausdruck der Sehnsucht und Hoffnung, die für die Entwickelung der modernen Bühne in uns schlummert. Die Aufführung mit den Pariser Gästen, welcher der Dichter beiwohnte, ließ vor allem in seiner Gattin eine Darstellerin von interessantem Gepräge und nicht gewöhnlicher Intelligenz erblicken. Frau Georgette Leblanc war als Monna Vanna im ersten Akt von einer herben Einfachheit und Größe, aus welcher nichts anderes als die Kraft des Entschlusses zu einer solchen Opfertat für die Leiden des Volkes sprach. Im zweiten Aufzug richtete sich der Charakter der Frau zu wahrer Erhabenheit auf, von der sich das überströmende Liebesgefühl des Condottiere in ergreifender Weise abhob. Das Staunen über das Benehmen des fremden Mannes, die Erinnerung an die gemeinsam verlebte Kindheit, das Lächeln auf dem blassen, schmalen Gesicht, das von einer üppigen Fülle blonden Haares umwallt war, das Mitleid über die Schwäche des Mannes, der seine Liebe früher nicht zu bekennen wagte, die Art, wie sie ihn vor den Nachstellungen der Florentiner zu retten beschloß, fanden in dem Kuß, den sie ihm auf die Stirne drückte, den reinsten und überzeugendsten Ausdruck. Man sah in allem, wie die Künstlerin unter dem geistigen Einflusse des Dichters stand, wie sie die Rolle von innen heraus erfaßt und durchlebt hatte. Die schwer zu bewältigenden Abstufungen im Schlußakt fanden sie ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe. Wenn sie mit Prinzivalli heimkehrt, ist sie ganz Glück und Dankbarkeit, schlingt die Arme ihrem Gatten um den Hals und flüstert ihm selig lächelnd die Worte zu, daß sie unberührt geblieben sei, weil jener Mann sie wie ein Bruder liebe. Aber der Zweifel, die Leidenschaft und der Haß Colonnas machen sie plötzlich im Gesichtsausdruck erstarren. Man sieht die Veränderung, die in ihrer Seele vorgeht, wie Colonna ihr fremd wird und die Rettung Prinzivallis sie ausschließlich be-

herrscht. Noch einmal haucht sie, schwach und wehmütig, die Worte: „Il ne m'a pas touchée.“ Dann greift sie verzweiflungsvoll zur Lüge, klagt sich fälschlich an, bindet dem Geliebten die Hände, küßt ihn inbrünstig und sichert sich die Schlüssel zu seinem Kerker. „C'était un mauvais rêve . . . Le beau va commencer . . . le beau va commencer . . .“ spricht sie glücküberstrahlt, in vollem Bewußtsein der Daseinsfreude, wie jemand, der wirklich zu neuem Leben erwacht. Den tragischen Schluß, die Auflösung der Heldin in einem seligen Traum, an die man lieber denken möchte, hat also der Dichter nach dieser Darstellung tatsächlich beseitigt. Wir können nicht leugnen, daß hierin eine gewisse Enttäuschung für den Zuschauer, ein Herabstimmen der großen Dichtung liegt, denn was kann das Leben einer Monna Vanna nach allem, was vorausgegangen ist, noch bieten? Aber der Geist des Dichters schwebte doch über der Aufführung, und vom zweiten Akt gehörte der französische Novalis-Übersetzer Maeterlinck, der immer wieder vor dem Vorhange erscheinen mußte, uns auch persönlich an, nachdem sein erhabenes und erhebendes Werk mit unserem Gemütsleben schon längst tief verwachsen war.

# Zur Aufführung der „Journalisten".

Im August 1902 war ein halbes Jahrhundert dahingegangen, seitdem Gustav Freytag in seinem Landhause bei Gotha die fröhlichen Gestalten seiner „Journalisten" um sich versammelt, sie aufmerksam belauscht und wie ein kluger Vogelsteller in sein Lustspiel eingefangen hatte. Im Gegensatz zu der französischen Komödie, die zu jener Zeit die meisten Bühnen beherrschte, versuchte er es, deutsches Leben an einem entscheidenden Wendepunkt seiner Entwickelung zu schildern, ernste Fragen, die damals die Öffentlichkeit lebhaft beschäftigten, sanft zu berühren und darüber das milde Licht eines Humors auszugießen, der selbst im Streit der Parteien Freund und Feind in eine behagliche Stimmung versetzte. Der Dichter verstand es darin, die Politik zu vermenschlichen, Liebe und Haß im Rahmen des Staatslebens mit kleinen Irrtümern und Schwächen geschickt zu verquicken und auf den tieferen Punkt hinzuweisen, wo nicht so sehr die starre Theorie, sondern das gute Herz und redliche Wollen der handelnden Personen das Gesamtwohl entscheiden. Freytag hatte sich zur Kräftigung seiner Gesundheit im Jahre 1851 eine kleine Besitzung in Siebleben bei Gotha gekauft und die wohltätigen Folgen des Landaufenthaltes machten sich nicht nur in seinem körperlichen Befinden, sondern auch in erhöhter Schaffenslust bemerkbar. Eine besondere Freude mußte es ihm bereiten, daß sein Grundstück eine Vergangenheit hatte, die in die Blütezeit unserer klassischen Literatur zurückführte. Ein gothaischer Minister hatte das Landhaus zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts nach seinen Bedürfnissen einfach, aber zweckmäßig und behaglich ausgestattet, und wenn Karl August und Goethe von Weimar nach Eisenach reisten, kehrten sie dort gern ein. Übermütig sah's nicht aus, wie

Goethe von seinem eigenen Gartenhaus sagte, aber der frohe Mut, den er darin fand und der sich auch seinen Freunden mitteilte, war wie ein stiller Segen auch der Landwohnung in Siebleben beschieden. Sie hieß im Kreise der Weimarer Gefährten „die gute Schmiede", und dieser Name mochte für Freytag etwas Anheimelndes haben, weil er darin ein Sinnbild seines rastlosen Fleißes und seiner Vorliebe für treu ausharrende Arbeit fand. Er hat darin fast alle seine größeren Arbeiten geschmiedet, nachdem ihm der rauhe Wind der politischen Kämpfe und des Stadtlebens im Winter kräftig ums Gesicht gefahren war.

In seinen „Erinnerungen aus meinem Leben" drückt er die glückliche Stimmung seines Sommerlebens in Worten aus, aus denen man sofort den Vater des Konrad Bolz erkennt, denn wie bei diesem, schielt auch bei ihm eine liebenswürdige Ironie hervor, wenn er von seinen Taten spricht. Er vergleicht sich mit den alten Heidengöttern in Bezug auf die Zweiteiligkeit seines Lebens zwischen Sommer und Winter und seine Phantasiegestalten mit einer Heldenschar, die ihn beim Eintritt des Winters in die Stadt begleiteten und von seinen journalistischen Artikeln im Schatten der Bücherschränke wie von Raben umflattert waren. Die blühenden Obstbäume, die zwitschernde Gesellschaft auf den Zweigen, die schmucken Blumenbeete und das Gespräch der Dorfleute hielten ihn immer wieder am Wirklichen und Natürlichen fest. Das erwies sich ihm namentlich nützlich, als er unser junges politisches Leben, wie es sich in der Stadt abspielte, von seinem ländlichen Standpunkt betrachtete und es in seine humoristische Überlegenheit einschmolz. Sie hatte es ihm längst klar gemacht, daß wir alle doch nur Menschen mit größeren oder kleineren Fehlern sind und trotz alledem miteinander auskommen müssen. Das Haus in Siebleben, das mit seinem schweren Dach an eine würdige Matrone aus alter Zeit erinnert und zu dem Busch und Baum gemütlich hinstreben, wird man auf Sommerreisen gern aufsuchen, wenn man sich von literarischen Gedanken leiten läßt und die jetzige Besitzerin, Gustav Freytags Witwe, sorgt für freundliche Aufnahme.

Seit sieben Jahren ruht auf dem kleinen Kirchhof in Siebleben der Dichter, der die Schlußworte seiner Biographie über Karl

Mathy an sich selbst voll bewahrheitet hat: „Tüchtiges Leben endet auf Erden nicht mit dem Tode, es dauert im Gemüt und Tun der Freunde, wie in den Gedanken und der Arbeit des Volkes.“ Und noch ein zweiter deutscher Schriftsteller teilt mit ihm diese Ruhestätte, Friedrich Melchior Grimm, der zwanzig Jahre hindurch inmitten eines erlesenen Kreises von Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern in Paris lebte, durch seine „literarische Korrespondenz“ einen weittragenden Einfluß auf die gebildete Gesellschaft in seiner Heimat wie in Rußland ausübte, aber nach seiner Flucht aus Frankreich während der französischen Revolution in Gotha als verarmter, verbitterter und kranker Mann seine letzten Jahre zubrachte, um seine ehemalige Berühmtheit immer mehr zusammenschrumpfen zu sehen. Seine Beziehungen zu Katharina von Rußland hatten den eitlen, streberhaften Mann schließlich zur Rolle eines literarischen Lakaien herabgedrückt, weil ihm für sein Leben eine leitende Idee fehlte und er im Grunde immer nur an sich dachte. Gustav Freytag, der das Grab und den Gedenkstein Grimms wiederherstellen ließ, hatte die Erinnerung an dieses glänzende, aber selbstgefällige Literatentum während seines Sommeraufenthaltes vor Augen und durfte sich mit Stolz sagen, von solchen Anwandlungen trotz seiner Beziehungen zu fürstlichen Gönnern stets unberührt geblieben zu sein. Ging er doch sogar bei seinem siebzigsten Geburtstage allen Huldigungen und Jubiläumsfeierlichkeiten aus dem Wege und überließ es den Amseln seines Gartens, ihm am frühen Morgen einen Festgesang anzustimmen. Er erstrebte nichts anderes, als mit seinem Volk durch sein geistiges Schaffen innig verbunden zu sein, und für die Erfüllung dieses Wunsches brauchte er wahrlich keine anderen Beweise, als die er so reichlich empfangen hatte.

Auch unsern Conrad Bolz und die Gesellschaft, die ihn umgibt, brauchen wir, nachdem sie fünfzig Jahre alt geworden sind, nicht besonders zu preisen, denn zwei Geschlechter von Freunden unserer Literatur und Theaterbesuchern haben sich an den „Journalisten“ ergötzt, und wir können uns keine Zeit denken, in der dies Stück von dem Spielplan unserer Bühnen verschwinden sollte. In drei Sommermonaten wurden die „Journalisten“ 1852 in Siebleben niedergeschrieben, und wie vollsaftig berühren uns ihre Gestalten

als treues Bild einer Gesellschaft, die zwar nicht mehr die unsrige ist, aber dem Kreise unserer Väter und Großväter entnommen wurde! Neben ihrer poetischen Bedeutung läßt die Schilderung immer mehr den Reiz historischer Wahrheit als besonderen Schmuck aus sich herausblühen. Es ist dem Lustspiel in seiner Theaterlaufbahn gar nicht so leicht gemacht worden, wie man im allgemeinen glaubt. Sein Inhalt, in dem die Vorliebe des Dichters für den Liberalismus nicht zu verkennen war, brachte die Hoftheater zunächst in Verlegenheit. Hülsen mochte sich nicht entschließen, das Lustspiel im Berliner Schauspielhause zu geben, auf welcher Freytag bereits im Jahre 1847 mit seiner „Valentine" eingeführt war. Einer der Ersten, die zugriffen, war der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, an der Hofbühne in Karlsruhe, deren Leiter er damals war. Dort erblickte das Lustspiel nach des Dichters Angabe in den „Erinnerungen" zuerst das Lampenlicht. Der Autor hat sich darin aber merkwürdigerweise geirrt. In Wirklichkeit ist das Lustspiel nämlich in seiner Heimatprovinz und zwar in deren Hauptstadt Breslau im dortigen Stadttheater am 8. Dezember 1852 zum allerersten mal gegeben worden. Die Aufführung in Karlsruhe erfolgte erst einen Monat später am 2. Januar 1853. In wenigen Wochen schlossen sich hieran Darstellungen des Stückes in Weimar und München, Oldenburg, Königsberg und Dresden. Der Dichter überzeugte sich bei den Proben in Karlsruhe selbst davon, daß er mit diesem Stoff einen vollen Griff in das bewegte Treiben seiner Zeit getan und auch dem dramatischen Handwerk durch dankbare Rollen in jeder Beziehung Rechnung getragen hatte. Er war dann noch bei mehreren anderen Aufführungen zugegen, um sich über die Richtigkeit dieses ersten Eindrucks Rechenschaft abzulegen. Dann überließ er die „Journalisten" aber sich selbst und ihrem Glück, um sich in dem Kleinkram alles dessen, was dem Theaterleben anhaftet, nicht zu verlieren. „Jeder Schaffende hat darauf zu achten," meinte er, „daß ein beendetes Werk ihm selbst sobald als möglich in den Hintergrund gerückt werde, damit ihm während einer neuen Arbeit nicht frühere Gestalten in der Phantasie umhergaukeln und die Frische des neuen Bildes beschränken." Die erste Berliner Bühne, welche das Stück am 11. April 1853 zur Darstellung brachte, war

das Friedrich Wilhelmstädtische Theater nach dem Gastspiel der berühmten spanischen Tänzerin Pepita und der erste Conrad Bolz bei uns Anton Ascher, dem für diese Rolle die erforderliche Leichtigkeit und Liebenswürdigkeit zu Gebot standen. Freytag mußte aber mehrere Jahre warten, bis seinem Meisterwerk der Zugang zum königlichen Schauspielhause gestattet wurde. Seit dem 17. November 1857 ist es dort unzählige Male und ohne längere Unterbrechung unter lebhaftem Zuspruch aufgeführt worden, wo sich in Theodor Liedtcke die klassische Mischung von Ritterlichkeit und Selbstironie, Drolligkeit und Herzlichkeit für die Verkörperung der Hauptrolle fand.

Es liegt uns, indem wir diese Erinnerungen wachrufen, aber nicht daran, lediglich Beiträge zur Geschichte der „Journalisten" zu geben. Ein solches Thema ließe sich ins Breite ausführen und würde sich auf fast alle Schauspielbühnen in Deutschland, sowie auf die beliebtesten Darsteller von Bonvivantrollen erstrecken müssen. Wir verfolgen jedoch, indem wir von dem Lustspiel Freytags reden, einen praktischen Gedanken, auf den wir schon wiederholt hingewiesen haben, ohne daß sich die Bühnen dadurch aus ihrem Gewohnheitstreiben bringen ließen. Bei den pomphaften Ankündigungen der Meisterspiele in Berlin 1902 fiel das Stück einfach aus dem Programm heraus wie eine Bagatelle, bei der es gleichgiltig ist, ob man sie besitzt oder verliert. Man hat nicht einmal von ernsthaften Versuchen gehört, diese Kränkung, die dem Andenken Freytags zugefügt wurde, zu vermeiden. Damit ist aber ein für allemal der Standpunkt gekennzeichnet, den unsere königliche Bühne diesem Werke gegenüber einnimmt. Es wird mit leichter Hand in das Wochenrepertoire eingestellt und mit nicht viel größerer Sorgfalt gespielt, als irgend eine vergängliche Lustspielware, um die sich schon im nächsten Winter niemand mehr kümmert. Eine einzige Probe genügt meistenteils, um eine im Lauf der Zeiten entstandene Lücke der Besetzung auszufüllen. Jeder denkt nur an sich und seine Rolle, ohne das Gefühl der Verantwortlichkeit, falls er etwa zu viel oder zu wenig machen sollte. Von einer feineren Durchbildung des Gesamtspiels, das den Absichten des Dichters genau folgt, nichts unterschlägt und nichts hinzusetzt, ist kaum noch die Rede. In seinen bereits erwähnten Erinnerungen weist Freytag noch auf einen anderen

und sehr wichtigen Umstand hin, der ihn von dem häufigeren Besuch seiner Stücke zurückgehalten hat. Er beklagt es bitter, wie sie auf den verschiedenen Bühnen sowohl durch die Regisseure, wie durch einzele verwöhnte Darsteller groben Effekten zu Liebe zugerichtet werden, wie die Schauspieler geneigt sind, einzelne anscheinend unbequeme Stellen wegzulassen, an den Worten zu ändern oder selbsterfundene Mätzchen dazwischen zu schieben: „Solche Veränderungen in den Rollen und Textbüchern gehen an den Theatern von einer Generation der Schauspieler auf die andere über. In früherer Zeit fuhr ich zuweilen dazwischen, ich mußte es aufgeben, weil eine Überwachung von hundert Textbüchern auf die Länge unmöglich ist und weil diese Unart aufs engste mit dem Hauptleiden unserer Bühnen, Schwäche und Ohnmacht der Regie, zusammenhängt."

Wenn ein so vorsichter und dankbarer Mann wie Freytag solchen Klagen Ausdruck gibt, kann man von vornherein versichert sein, daß es ihnen an Berechtigung nicht fehlt. Man braucht aber nur seine eigenen Erinnerungen durchzugehen, um sich zu vergewissern, wie übel es tatsächlich damit bestellt ist und wie niemand es auch nur versucht, dem Schlendrian ein Ende zu machen. Wir gedenken unter anderem einer Aufführung der „Valentine" im Deutschen Theater unter der Direktion von Adolph L'Arronge, bei welcher der Darsteller des Benjamin in den Diebsscenen dem Publikum mit einer Einlage aus der modernsten Verbrechersprache aufwartete, ohne daß ihm jemand das Handwerk legte. Den eigentlichen Tummelplatz für dergleichen Bühnenunfug haben aber von jeher die „Journalisten" gebildet, weil die Schauspieler ohne den nötigen Respekt an das Einstudieren dieses Lustspiels herangingen oder dem Versuch, in die Fußtapfen eines vordringlichen Virtuosen zu treten, nicht widerstehen konnten. Für die meisten Darsteller des Bolz hat Freytag noch immer nicht genug lustige Situationen und Bemerkungen geschaffen und sie dichten an der Figur mit bedenklichem Geschmack selbst herum. Das ermuntert natürlich den Komiker, der den Schmock verkörpert, dem Beispiel seines Kollegen zu folgen und sich mit Witzen eigener Erfindung ein Fest zu geben. Wir kennen Aufführungen, die eine wirkliche Karikatur auf den Geist waren, der dem Dichter bei dem Niederschreiben seines Stückes die

Hand geführt hat. In unserem Schauspielhause fehlte es leider an solchen Willkürlichkeiten ebenfalls nicht, und der Geschmack des großen Publikums war leicht so weit zu verderben, daß sie für selbstverständlich und gerechtfertigt gehalten wurden. Wenn aber ein Werk wie die „Journalisten" fünfzig Jahre hindurch die deutschen Bühnen beherrscht, so ist es endlich Zeit, darüber nachzudenken, ob wir bei seiner Aufführung nicht mancherlei störenden Ballast herumschleppen, der besser beseitigt würde, und ob wir der Dichtung gegenüber noch auf dem richtigen Standpunkt für die Inscenierung und Darstellung der einzelnen Rollen stehen.

Freytag entnahm Stoff und Charakter dieses Werks seiner Zeit, wie es Lessing mit „Minna von Barnhelm" getan hat, und gerade als Bilder bestimmter Epochen, deren schnellen Pulsschlag wir nachfühlen und unter deren Nachwirkung wir noch heute stehen, werden wir zu diesen Schöpfungen so lebhaft hingezogen. Wie stark hat Lessing das Preußentum unter Friedrich dem Großen mitempfunden, wie warm sich Freytag an dem ersten Aufschwung unseres parlamentarischen Lebens beteiligt! Seine Figuren wurzeln mit allen Fasern ihres Wesens im öffentlichen Leben, wie es sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts herausgebildet hat. Sie sind ohne die idealistischen Wirren der Berliner Märztäge nicht zu denken denn nur ihnen verdanken sie ihre persönliche Stimmung und seelische Spannung. Andererseits sind sie aber doch keine moderne Menschen in unserm Sinne, denn eine Welt liegt zwischen dem, was wir anstreben und ihren damaligen Empfindungen. Die „Journalisten" sind mit einem Wort ein historisches Lustspiel geworden, dem man seine Zeit- und Lokalfarbe wiedergeben muß. Diese ist verloren gegangen im Lauf der wechselnden Besetzung durch fünfzig Jahre. Das Biedermännische und Altfränkische, das Freytag so stark betont, die humoristische Reibung, in der sich zwei verschiedene Weltanschauungen gegenübertreten, das Aufkommen der öffentlichen Meinung durch die größere Verbreitung der Zeitungen, all das kecke Augenaufschlagen und Herausfordern des jugendlichen Liberalismus, der überall an kleinlichen Schranken rüttelt, mit einem Wort alles, was zur Farbe dieses Lustspiels gehört, muß auf der Bühne auch äußerlich in die Erscheinung treten. Wir wollen die Männer in

Faltenröcken und altmodisch zugeschnittenen Beinkleidern, sowie entsprechenden Hüten, etwa wie auf den Bildern Hasenclevers, sehen, und nicht nur Frau Piepenbrink soll ihren bunten Staat für das Wahlfest in der Ressource mitbringen, sondern auch die übrige holde Weiblichkeit muß sich die damalige Mode gefallen lassen, um uns die Zeit zu vergegenwärtigen, in der sie lebte, liebte und litt. Dieselbe Rücksicht wäre auch bei der Einrichtung der Zimmer und der Wahl der Requisiten zu beobachten, so daß die ganze Aufführung sich zu einem großen Bilde politisch aufgeregter Philisterhaftigkeit aufrollen könnte. Unser Hoftheater spielt Gogols „Revisor" selbstverständlich nicht im modernen, sondern im Kostüm aus der Zeit des Kaisers Nikolaus I. Unser eigenes Nationallustspiel wird aber so besetzt, als ob Conrad Bolz aus einem Schneideratelier Unter den Linden und seine Braut aus dem Modemagazin von Gerson hervorgegangen wären. Man sollte meinen, daß dem Berliner Schauspielhause Gustav Freytag mindestens so viel wert sei, wie ein Ausländer, und wenn es sich um den Genialsten handelte.

Besonders erschwerend wird es dabei empfunden, daß unsere Hofbühne auf die „Journalisten" sowie auf eine Reihe anderer Dramen von Gutzkow und Laube die Hand gelegt hat und mit ihnen tun und lassen kann, was sie will. Die Kontrakte über die Aufführung dieser Stücke stammen aus einer Zeit, in der es noch keine Theaterfreiheit gab, wie sie der Reichstag später bewilligte. Die Dichter überließen ihre dramatischen Schöpfungen gegen einen entsprechenden Autorenanteil dem Berliner Hoftheater und dieses behielt ein für allemal das ausschließliche Recht der Darstellung. So liegt die Sache noch heute mit manchen älteren Dramen. „Uriel Akosta" und „Zopf und Schwert", „Graf Essex" und „Die Karlsschüler" dürfen von Privatbühnen nur mit Erlaubnis der Berliner Generalintendanz gespielt werden, und da eine solche neuerdings in immer selteneren Fällen erteilt wird, hören sie für unser Publikum zu existieren auf, wenn das Hoftheater keine Neigung empfindet, sie auf den Wochenspielplan zu setzen. Die später erfolgten Abmachungen waren für die Autoren insofern günstiger, als diesen bei Stücken, die zwei Jahre hindurch am Schillerplatz nicht mehr auf der Bühne erschienen, das Recht der Kündigung zustand. Aber

auch in diesen Fällen verlor das Schauspielhaus den Besitz des Stückes nicht völlig, sondern mußte ihn nur mit einer anderen Bühne teilen. Zu den älteren Dramen, für welche die Berliner Generalintendanz ein Monopol besitzt, gehören, wie gesagt, Freytags „Journalisten". Eine Reform bei der Aufführung, wie wir sie bei der literarischen Bedeutung dieses Lustspiels für notwendig halten, kann daher nur von dieser Seite erfolgen, wo wahrscheinlich keine Absicht besteht, sich von dem noch immer zugkräftigen Stück zu trennen. Wir richten daher unseren dramaturgischen Vorschlag an diese Adresse, indem wir die Zeit gerade jetzt für gekommen halten, den traditionellen Staub von der Aufführung hinwegzuwischen, die Dichtung von der ersten bis zur letzten Rolle neu einzustudieren und sie im Ton und Kostüm der Zeit, in der sie entstanden, zur Aufführung zu bringen. Seit Jahren werden Sammlungen veranstaltet, um dem Dichter in Wiesbaden, wo er so lange gelebt hat und gestorben ist, ein würdiges Denkmal zu errichten. Gewiß ist die Absicht, um deren Verwirklichung sich namentlich Ludwig Barnay Verdienste erworben hat, eine löbliche. Aber noch dringender und unabweislicher erscheint die Pflicht, ein Werk von so großer dichterischer und nationaler Bedeutung, wie die „Journalisten", in der Hauptstadt des deutschen Reiches und an ihrer ersten Bühne in einer Weise darzustellen, die seinem Wert entspricht. Man würde dadurch für die übrigen Bühnen ein Vorbild aufstellen, wie man der schauspielerischen Verstümmelung des Textes ein Ende machen und dem Lustspiel im Kostüm einer immer weiter zurückweichenden Zeit die einzig richtige, für seinen Inhalt charakteristische, historische Stimmung und Bedeutung wiedergeben kann und soll.

* * *

Daß wir mit unserm Vorschlag das Richtige getroffen hatten, bewies die Neueinstudierung der „Journalisten", die im Berliner Schauspielhause zur Erinnerung an die erste Aufführung in Breslau am 8. Dezember 1902 in Scene ging. Die Vorstellung hatte das Werk endlich in eine Fassung gebracht, die seinem Wert und Wesen entsprach. Es war nicht leicht, die Theaterleute davon zu überzeugen, daß sich bei der Darstellung dieses Meisterwerkes viel Rost angesetzt hatte, der endlich beseitigt werden mußte. Ursprünglich sah man in

dem Stück nicht viel mehr als eine liebenswürdige Neckerei mit Zuständen und Personen aus dem Beginn unseres parlamentarischen Lebens, ein angenehmes und wirksames Theaterstück, das den Schauspielern dankbare Rollen lieferte. Nachdem aber ein halbes Jahrhundert seit seiner Entstehung verflossen war erschien es uns allen als humoristisches Kulturbild von hohem und bleibendem Werte. Es wirkte jugendfrisch und unverwüstlich, nachdem man es in den Dekorationen und Kostümen im Sinn seiner Entstehungszeit gehalten und in der Behäbigkeit und Behaglichkeit der Menschen auf den Ton abgestimmt hatte, der darin ursprünglich angeschlagen war. Die Aufführung gab ein Bild aus längstvergangener Zeit und zeigte die Künstler bei frischem Humor. Die moderne schablonenmäßige Eleganz war verschwunden. Man erblickte die Männer in altmodischen langen Röcken, engen Beinkleidern und charakteristischen Strippen an den Stiefeln, die Damen in faltigen Reifröcken mit Locken, die über die Schläfen hinabringelten. Hin und wieder hatte man des Guten wohl auch zu viel getan, die Zusammenstellung der Farben ein wenig übertrieben und dadurch den Eindruck der Maskerade hervorgerufen. Das Kostümbild einer „Journalisten"-Aufführung, die uns aus einem alten Jahrgang der „Illustrierten Zeitung" in Leipzig vorliegt, ist nach dieser Richtung hin gemäßigter. Aber im Ganzen war doch das Richtige getroffen und eine Stimmung hervorgerufen, die dem Werk entsprach und die Darsteller anfeuerte, das Lustspiel mit dem Eifer und der Sorgfalt herauszustellen, die man sonst nur für eine Novität aufwendet.

* * *

Unserm klassischen Berliner Conrad Bolz, Theodor Liedtcke, hatten wir wenige Tage vorher auf dem Friedhof der Jerusalemer Kirche vor dem Halleschen Tore, die letzte Ehre erwiesen und herzliche Teilnahme empfunden, als sein Sarg der Leichenhalle gegenüber in die Gruft gesenkt wurde. Die Novembersonne neigte sich bereits dem Untergange zu, die Schatten fielen breit über die Gräber und ein dünner Nebel begann die Umrisse der zahlreichen Leidtragenden zu verwischen. Die Feier verlief ehrlich und ergreifend, ohne falschen Pomp und geheuchelter Rührung. Sie entsprach ganz dem Charakter des Verstorbenen, dem alles Übertriebene zuwider war, und der

das Gutherzige seines Wesens unter liebenswürdiger Ironie und feinem Spott gern zu verbergen suchte. Am 23. Oktober hatte er seinen 79. Geburtstag gefeiert in dem sichern Gefühl, daß sich sein Leben mindestens noch bis zum achten Jahrzehnt still und gemächlich, wie er es nach seiner Pensionierung führte, abrunden würde. Er war ein eifriger Spaziergänger und wurde namentlich durch die schönen erfrischenden Herbsttage, die wir in den letzten Wochen hatten, in den Tiergartengelockt. Er liebte es dabei auch, spät auszugehen, und bevorzugte dann die schmalen Seitenalleen, wo er sich seinen Gedanken überlassen konnte und sicher war, von keinem Bekannten getroffen zu werden. Der alte Herr dachte keinen Augenblick daran, daß er dabei von einem Unwohlsein überrascht oder von einem Strolch überfallen werden konnte. Es scheint, daß er sich bei diesen abendlichen Wanderungen erkältet und den Keim zu seiner Krankheit zugezogen habe, die ihn in vier Tagen schnell hinwegraffte.

Liedtcke war zweimal verheiratet. Er hatte zuerst einer Witwe des Berliner Charakterspielers Hoppé die Hand gereicht, einer Tochter der berühmten Tragödin Crelinger. Klara Liedtcke war ebenfalls eine reich begabte und viel gefeierte Schauspielerin am Berliner Hoftheater. In ihrer Jugend ein treffliches Gretchen und Klärchen, ging sie später in das ältere Fach über und fand in Rollen wie Gräfin Orsina und Lady Milfort dankbare Aufgaben. Die zweite Frau des Verstorbenen war die Witwe eines Schauspielers und späteren Bühnenlehrers Eduard Kierschner und behauptete sich längere Zeit als treffliche scharf pointierende Konversationsschauspielerin. Sein Witwertum wußte Liedtcke mit vielem Anstand zu tragen, und seine zärtlichen Augen verrieten es auf den ersten Blick, daß er schönen Frauen leicht gefährlich werden konnte. Der Schelm war seinem innersten Wesen aufgedrückt. So lange er auf den Brettern stand, wußte niemand, wie alt er war. Um an der Illusion nicht zu rütteln, die seine vornehmen Lebemänner umgeben sollte, hatte er sich einfach vier Jahre weggeschminkt. Im Konversationslexikon war er 1827 zur Welt gekommen, in Wirklichkeit aber 1823. Als er zum letzten Mal seine Garderobe im Schauspielhause betrat, gestand er die List, die er bis dahin gebraucht hatte, und die ihm trefflich gelungen war, lachend ein, und empfahl sie seinen

Kollegen, die möglichst lang jung bleiben wollen, zur geneigten Nachahmung.

Man trennte sich schwer von ihm, als er sich im Jahre 1889 im königlichen Schauspielhause von seinem Publikum verabschiedete, das vierzig Jahre treu zu ihm gehalten hatte. Er gab damals die Rolle des Conrad Bolz in den „Journalisten" von Gustav Freytag, und damit das Beste und Eigenartigste, was er überhaupt geschaffen hatte. In dieser Figur vereinigten sich alle Eigenschaften seiner Persönlichkeit und seines Talents zu harmonischer Gesamtwirkung. Er war von vollendeter Gewissenhaftigkeit in der Ausarbeitung seiner Rollen, immer sicher und zuverlässig, niemals ein Sklave seiner Laune oder Stimmung. Man mochte sagen, daß er nicht nur den Wortlaut seiner Aufgaben, sondern auch die Kommazeichen und Gedankenstriche genau beachtete, die ihm der Autor vorgeschrieben hatte. Als Bolz sprudelte seine Natürlichkeit die reinsten und frischesten Strahlen. Sein Mangel an Feierlichkeit, seine Neigung, sich nicht unnütz aufzuregen, seine Ironie, mit der er die Dummheit abfertigte und alles künstlich Erhitzte zurückwies, bildeten die eine, seine äußere und innere Wohlanständigkeit, seine geistige Frische, sein lustiges Naturell und seine Empfindung, die sich immer vor dem Gerührtwerden in Acht nahm, die andere Seite bei seiner Darstellung des Freytagschen Journalismus. Der Künstler hatte genau das „Taschenherz", das der Dichter vorschreibt. Nicht mehr, aber auch nicht weniger! Wollte die Rührung mit ihm durchgehen, wenn er seine Jugendfreundin wiedersah, so war er auch schon mit einem guten Scherz bei der Hand, um dergleichen Anwandlungen von Schwäche zu vertreiben. Alle anderen Bolze waren entweder zu trocken und spitzig oder zu kalt und mephistophelisch. Liedtcke allein hielt bei seiner Darstellung die richtige Mitte und war der Bolz wie er im Buche steht. Freytag meinte allerdings, daß der Künstler die Rolle ein wenig zu sehr chargiere. Der Dichter wollte ihn gern zurückhaltender in der Darstellung und leichter in der Pointierung der Scherze haben. Aber gerade der Umstand, daß Liedtcke etwas Salz und Pfeffer an die Komödie nahm, hat sie zu einer der festesten Bestandteile im Berliner Spielplan gemacht.

Im Jahre 1840 brach er, wie er selbst erzählt, an einem

trüben regnerischen Herbstmorgen von seiner Vaterstadt Königsberg auf. Der Bruch mit der bürgerlichen Enge des Familienlebens war erfolgt. Vater und Mutter hatten ihn nach schweren Kämpfen aufgegeben und konnten seinen Willen nicht länger bändigen. Anstatt Landwirt zu werden, ging er unter die Komödianten. Eine treue Dienerin drückte ihm im Namen der betrübten Alten eine Anzahl Heck- und Segensthaler und verschiedene Wanderbissen in die Hand, und als der tatendurstige Mann von siebzehn Jahren auf den bedeckten Himmel blickte, tröstete ihn die Begleiterin mit den Worten: „Theodorche, der Regen bringt Segen!" Davon war allerdings zunächst wenig zu spüren. Liedtcke fing in Wilna als Mädchen für alles an, mußte als Statist und in kleinen Rollen sowohl im Schauspiel, wie in der Oper mitwirken. Das ganze Elend der „Schmiere" schlug über ihm zusammen mit Wanderfahrten von Wilna nach Elbing und von Elbing nach Kulm bei Direktoren, die selbst nichts hatten oder sich um die Auszahlung der Gage auf alle nur mögliche Weise zu drücken versuchten. In Stettin fing er an zu der Entwickelung seines Talents Zutrauen zu gewinnen, und die Zuschauer bestärkten ihn in diesem Glauben. Von hier kam er nach Weimar und Dresden, wo er sich neben einem so gefeierten Schauspieler wie Emil Devrient zu behaupten wußte. Alles ruhig, ernst und ehrlich, wie es dem Wesen Liedtckes entsprach! „Damals gab es noch keine Dampfdroschken, keine Schnellkocher für Erfolge und Ruhm, es mußte Schritt für Schritt gekämpft werden — und wie ich wohl behaupten darf — mit ehrlichen Waffen, mit Talent und Ausdauer —", so erzählt der Verstorbene in einem kleinen Beitrag zu dem von Lewinsky-Berlin herausgegebenen Buche „Vor den Koulissen", und man glaubt ihn selbst sprechen zu hören.

Konnte Liedtcke zu den eigentlich großen Schauspielern gerechnet werden, zu denen, die den Stil der Menschendarstellung bedeutungsvoll beeinflußt und literarische Siege errungen haben? Diese Frage kann man ruhig verneinen und ihm dennoch viel gutes lassen, das nicht sobald vergessen werden dürfte. An Wandlungsfähigkeit ist er von vielen Schauspielern, die es nicht annähernd zu seiner Stellung gebracht haben, übertroffen worden. Wenn man gerecht sein will, muß man zugestehen, daß er sich eigentlich immer nur

selbst gespielt habe. Für die Tragödie fehlte es ihm an Kraft und Leidenschaft, für derbere komische Wirkungen an Sinn für das Groteske. Aber alles, was dazwischen lag, beherrschte er mit ungewöhnlicher Sicherheit. Bis in die achtziger Jahre war er ohne Zweifel einer der beliebtesten Schauspieler von ganz Berlin. Das königliche Theater ging zwar allmählich bereits bergab, aber von den Bühnen, die sich jetzt mit ihm auf einzelnen Gebieten messen, war noch keine zu jener Zeit auf dem Plan erschienen. Der Generalintendant v. Hülsen hatte den Künstler 1850 für Berlin verpflichtet, interessierte sich sehr für ihn, und wurde dabei auch von Hofeinflüssen unterstützt. Als sein Kontrakt noch nicht auf Lebenszeit geschlossen war, bekam er einmal unter Laube einen Antrag, am Wiener Burgtheater zu gastieren. Sein Auftreten fiel damals so glücklich aus, daß der kluge Dramaturg ihn an sein Institut fesseln wollte. Die Nachricht rief in Berlin einige Bestürzung hervor, denn man hatte sich an Liedtcke gewöhnt und wollte ihn nicht an die Donau ziehen lassen. Die Königin Elisabeth wendete sich mit einem Briefe an den Kaiser von Österreich, und bat ihn, den Künstler wieder frei zu geben, und das geschah auch und befestigte natürlich seine Stellung in Berlin ungemein. Er konnte spielen, was er wollte, aber man muß es ihm nachrühmen, daß sein Ehrgeiz sich immer auf sein eigentliches Fach beschränkte. An den Rollen, die ihm zukamen, hielt er mit eiserner Energie fest, aber niemals versuchte er, einen anderen zu schädigen. Als ich ihn zuerst sah, im November 1876, konnte man sich eine Novität von Lindau, Lubliner oder Gensichen ohne ihn überhaupt nicht denken. Das Stück zog sich matt hin, bis die Tür sich öffnete und Liedtcke auf der Scene erschien. Damit kam sofort Leben ins Haus, eine eigentümliche Bewegung ging durch das ganze Publikum, man streckte die Köpfe hoch, lachte und klatschte.

Es lag in der Tat ein eigener Zauber in der ostpreußischen Herzlichkeit, Frische und Drolligkeit, die er in seiner Spielweise auf Berliner Verhältnisse zu übertragen wußte. In seiner Spielweise hatte er seinen Königsberger Dialekt niemals ganz verleugnet, weder im Tonfall noch in der Behandlung der einzelnen Vokale. Das gehörte zu seiner unbedingten Natürlichkeit, der alles Geschminkte

und Verkünstelte unleidlich war. In dieser gesunden Art, Menschen darzustellen, die nicht den Himmel stürmen wollten, aber einen hellen Verstand und ein gutes Herz hatten, lag seine Kraft und Bedeutung. Hierbei hatte er einen Ton des Persönlichen und Liebenswürdigen, den ihm niemand bestreiten oder nachmachen konnte. Er hatte auch seine klassischen Tage, die man ihm glaubte. Er war ein beliebter Petruchio in der „Bezähmten Widerspenstigen“, ein witziger Benedikt in „Viel Lärm um Nichts“. Seinem Tempelherrn in „Nathan dem Weisen“, den er neben dem Mortimer in „Maria Stuart“ und Conti in „Emilia Galotti“ auch bei den Münchener „Mustervorstellungen“ im Jahre 1854 gab, glaubte man trotz des Stichs ins Ostpreußische den „plumpen Schwaben“, und sein Tellheim in „Minna von Barnhelm“ hatte eine echt brandenburgische Tüchtigkeit. Aber unbedingt überzeugend wirkte er im Salon, und die Frauen behaupteten, daß niemand einen Frack oder einen Gehrock so elegant zu tragen wisse als gerade er. Auch die kleinen Spuren von Manier, die sich bei seiner Spielweise allmählig herausbildeten, störten dabei nicht. Er liebte es, den hohen Hut in den Salon mitzunehmen und beim Sprechen an die linke Hüfte zu stemmen, während er den Dialog mit lebhaften Bewegungen der rechten Hand begleitete. Das würde uns vielleicht heutzutage ein wenig altmodisch vorkommen, weil wir an eine größere Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit des Spiels gewöhnt sind. Damals entsprach es aber dem Geschmack des Publikums in vollendeter Weise und drückte das, was hervorgehoben werden sollte, in eindringlicher Weise aus. Als Graf Hochberg nach Hülsens Tode im Dezember 1886 die Leitung der Generalintendantur übernahm, kam die Stellung Liedtckes in Schwanken und die Jahre meldeten sich bei ihm. Er verstand es, zur rechten Zeit aufzuhören, ohne daß die Zuschauer in seinem Talent einen störenden Rückgang bemerkten. Aber es war klug von ihm, daß er den Abschied nahm und eine ungetrübt freundliche Erinnerung an seine Laufbahn hinterließ. Es war ihm versagt in ein älteres Fach überzugehen, und er hat kaum mehr als ein paarmal den Versuch gemacht, sich eine weiße Perrücke aufzusetzen. Er war der Kavalier des modernen Lustspiels und mußte als solcher im Gedächtnis seiner Freunde bleiben.

Liedtcke war auch im Leben ein ungemein spaßhafter unterhaltender Mensch. Er konnte aus seinem Schauspielerwirken Scherze erzählen, daß man helle Tränen lachte. Er hatte eine ungemein scharfe Beobachtung für menschliche Schwächen und eine meisterhafte Gabe, sie ins Lächerliche zu ziehen. Namentlich gelang ihm die Verspottung alles Anmaßenden, Gezierten, Dummen und Heuchlerischen, woran es ja im Theater keinen Mangel gibt, in unübertrefflicher Weise. Es war ein Vergnügen, ihn bei sich zu sehen, denn wenn er kam, war er immer mit einigen Dutzend köstlicher Schnurren geladen. Er kratzte das Talmigold von manchem erschlichenen Ruhm mit virtuosem Behagen herunter und zeigte den wahren Kern von Leuten, die sich gern als Größen aufspielen wollten. Auch wenn er müde und verdrießlich war, legte er sich den Ausdruck seines Unwillens so zurecht, daß man mit ihm lachen mußte. Selbst sein Schimpfen, das die Menschen so leicht entstellt, war von einer unbeschreiblichen Liebenswürdigkeit, und diejenigen, die von seiner scharfen Zunge getroffen wurden, konnten ihm eigentlich nicht böse sein. Ohne künstlerische Genialität besessen zu haben, ist der Königsberger Liedtcke, vor allem in Freytags „Journalisten", in Berlin eine Größe geworden, die sich in der Geschichte der Bühnenkunst einen festen Platz gesichert hat.

# Theatererinnerungen von der Pariser Weltausstellung Juni 1900.

Weltausstellungen haben sich trotz des großen Zustroms von Menschen, der Steigerung der Lebensbedürfnisse und der Lust an allerlei Vergnügungen, die sie begleiten, stets als eine Gefahr für die Theater erwiesen. Auch der Sommer 1900 hat den Pariser Bühnen keinen nennenswerten Gewinn, wohl aber manche Enttäuschung gebracht. Die Einheimischen, die sonst gleich nach dem grand prix in die Sommerfrische gehen, hatten ihren Aufenthalt in der Stadt wegen der Ausstellung allerdings um mehrere Wochen verlängert, aber von Anfang Juli suchte man sie selbst bei beliebten Vorstellungen in ihren Logen vergeblich. Die Fremden, die sich den Tag über durch stundenlanges Betrachten und Spazierengehen ermüdet und ihren Kräften dabei zuviel zugemutet hatten, legten ihre Dinerstunde so spät und dehnten die Mahlzeiten so lange aus, daß sie für die Direktoren ebenfalls nur teilweise in Betracht kamen.

Der „Guide-Joanne", der seine ausführliche Beschreibung von Paris damals in neuer Auflage erscheinen ließ, konnte bei der Aufzählung und Charakterisierung der Bühnen den Stoßseufzer nicht unterdrücken, daß die dortigen Theater mit wenigen Ausnahmen keinen Erfolg haben, und daß ihnen die Café-concerts mit ihrem gemischten Programm und ihren billigeren Preisen immer mehr Boden abgewinnen. Von ihnen waren eine Menge Ableger in die Ausstellung selbst eingepflanzt worden, so daß durch sie der besseren künstlerischen Unterhaltung eine noch schärfere Konkurrenz als gewöhnlich gemacht wurde. Fast durchweg hatten die Bühnenleitungen in der Aufführung neuer Stücke eine unsichere Karte gesehen, auf

die sie nicht setzen wollten. Am meisten Erfolg hatten sie sich noch von der Wiederaufnahme beliebter alter Schauspiele und Schwänke versprochen wie „Cyrano de Bergerac", „Madame sans Gêne" und der „Dame von Maxime", die bis zum Überdruß wiederholt wurden. Ein drohendes Mene Tekel bildete für die Theater, namentlich für solche, die nicht auf einem freien Platz stehen, sondern mit schlechten Ausgängen mitten in die Häuserfront hineingebaut sind, der Anblick des Théâtre français mit seinem Holzgerüst und den ausgebrannten Dachsparren. Die traurige Katastrophe vom März dieses Jahres, die den Innenraum des Hauses zerstörte, erwies sich als ein schwerer Schlag für die erste Bühne Frankreichs. Ihrem klugen und erfahrenen Leiter Jules Claretie, dem seine Gegner nur immer wieder zum Vorwurf machen, daß er seine Kräfte als Tagesschriftsteller und Romandichter daneben zu sehr zersplittere, war es allerdings trotz drohender Gefahr gelungen, die Standbilder Voltaires, der Schauspielerinnen Rachel und Mars sowie der übrigen Kunstwerke im Foyer zu retten und während des Neubaus im Louvre aufzustellen, aber die Versprechungen, daß man das Théâtre français noch während dieses Sommers werde wieder beziehen können, waren voreilig und leer. Nachdem die Künstler an das andere Ufer der Seine ausgewandert waren und fünf Monate im Odéon gespielt hatten, mußten sie sich mit einer Bühne dritten Ranges, dem Nouveau Théâtre, begnügen, das zwischen der Trinitékirche und den äußeren Boulevards, also für die elegante Welt von Paris durchaus nicht bequem liegt. Wenn wir aus den Theatererinnerungen, die wir in dem Sommer der letzten Weltausstellung gesammelt haben, einige Betrachtungen zusammenstellen, so beabsichtigen wir in keiner Weise ein vollständiges Bild des dortigen Bühnenlebens zu geben, sondern nur Einzelheiten hervorzuheben, die für den augenblicklichen Stand der dramatischen Kunst in Frankreich von Bedeutung sind und auf das Interesse deutscher Leser rechnen dürfen.

Der stärkste Erfolg dieses Jahres, der auch durch schwüle Sommertage und glänzende Feste auf der Weltausstellung nicht wesentlich abgeschwächt werden konnte, war Rostands „l'Aiglon" im Théâtre Sarah Bernhardt. Man muß dieses Stück gesehen haben,

um die Stimmung eines französischen Theaterpublikums, das von einem nationalen Stoff und einer effektvollen Darstellung im Innersten bewegt wird, kennen zu lernen. Unter allen Pariser Bühnenschriftstellern hat keiner die Napoleonlegende in so origineller und geistreicher Weise behandelt, keiner eine Darstellung gefunden, die dem Geschmack und Empfinden seiner Zuschauer so unmittelbar entspricht, wie der Dichter des „Cyrano". Er legt in die schwächliche Persönlichkeit des Herzogs von Reichstadt, in sein schwindsüchtiges Sehnen und frühzütiges Sterben die ganze Seele des Napoleonkultus hinein, behandelt den Stoff bald mit der romantischen Erfindung und Phantasie eines Viktor Hugo, bald mit den geistreichen Einfällen und scenischen Überraschungen eines Sardou und spielt dabei auf den Saiten der nationalen Ruhmsucht und Eitelkeit eine Anzahl blendender Virtuosenstücke. Als Drama ist der „junge Aar" ausschließlich für Franzosen gedacht und in Deutschland ebenso wenig denkbar, als wenn man den „Prinzen von Homburg" oder ein Hohenzollerndrama von Wildenbruch in Paris spielen wollte.

Der König von Rom wird darin geschildert, wie in ihm das Blut des korsischen Eroberers aufwallt, sein Herz ihn zur Wiederherstellung der Größe Frankreichs nach Paris treibt, die Metternichsche Politik des Wiener Hofes ihn aber wie in einem Gefängnis hält und die tödliche Krankheit seine Kräfte langsam aufzehrt. Diese Vorgänge bilden für ein französisches Publikum nicht nur ein selbständiges Drama, dessen Sentimentalität im Verlauf eines Theaterabends ermüden müßte, sondern zugleich den letzten Akt der gesamten Napoleontragödie, den erschütternden Ausgang einer Heldenlaufbahn, vor der ganz Europa erzitterte. Ist den Parisern der Gedanke an den Cäsarenruhm Bonapartes wieder einmal zu einem feurigen Trank geworden, den sie begierig schlürfen und der sie leidenschaftlich erregt, so steht vor ihrer Seele auch die Figur des Herzogs von Reichstadt in elektrischer Beleuchtung und verwandelt sich in ein Symbol der Trauer um den Zusammenbruch der Weltherrschaft, des Widerwillens gegen die Feinde, die einen Heros gestürzt haben und der Hoffnung, daß Frankreich wieder einmal an die Spitze der Nationen marschieren könnte. Nur dieser Chauvinismus macht aus dem elegischen Stoff einen dramatischen

und tragischen und daher ist jede andere Behandlung des „Königs von Rom“ ein Unding, wie es die Aufführung des Schauspiels von Otto von der Pforten im Berliner Schauspielhaus deutlich gezeigt hat. Gerade weil Rostand in seinem Stück die Figur des jungen Napoleon historisch verzerrte, die Situationen in Schönbrunn in jeder Beziehung übertrieb und seinen Helden zum Anstifter einer Verschwörung machte, die geschichtlich völlig undenkbar ist, war er der rechte Mann für sein Publikum.

In jeder Scene seines Stückes drückt sich etwas von der Erregung aus, die durch die Massen geht, wenn der Name Napoleon angerufen wird. Überall strömen die Beziehungen auf das erste Kaiserreich in Frankreich unaufhaltsam zusammen, die Heldenlaufbahn Napoleons wird durch seine Detailzüge rührenden und anekdotischen Inhalts vor den Zuschauern wieder lebendig und die Donner und Blitze des Schlachtengottes rufen eine Stimmung des Großen und Erhabenen hervor, die der mitleiderweckenden Figur des Herzogs von Reichstadt von Hause aus ganz fremd ist. Wir haben kein Recht, dem Dichter aus dieser zum Teil willkürlichen Umwandlung seines Stoffes einen Vorwurf zu machen, denn er schreibt ausschließlich für seine Nation, schmeichelt ihr mit den feinsten Künsten, über die ein Dichter und Theaterschriftsteller überhaupt zu verfügen hat, und kann sich mit Recht darauf berufen, daß bei seinen Parisern die historische Wahrheit des Stoffes, wenn man sie überhaupt kennen würde, verblassen müßte vor dem Farbenglanz und lebendigen Hauch seiner Phantasiegestalten.

Erkennen wir damit die Individualität des Dichters, der ein patriotisches Tendenzstück schreiben wollte, mit der Lebendigkeit seiner Bühnenphantasie und dem Glanz seiner Sprache bereitwillig an, so darf uns doch nichts hindern, auf den Unterschied hinzuweisen, der sich im Stil der Darstellung zwischen französischem und deutschem Empfinden kundgibt. Das Theater, in dem „l'Aiglon“ gespielt wird, und dem Sarah Bernhardt ihren Namen gegeben hat, liegt am Chateletplatz und ist wie sein stattliches Gegenüber, das Chatelettheater, Anfang der sechziger Jahre erbaut worden, hat aber im Lauf der Zeit wiederholt seinen Namen und seine Bestimmung gewechselt. Es hieß früher nacheinander Théâtre lyrique, Théâtre

des Nations und Théâtre de l'Opéra comique, bis die berühmte Tragödin es im Innern völlig umgestaltete und modernisierte. Es macht mit seinen hellen Farben und seinem goldenen Grundton einen wahrhaft festlichen Eindruck, wenn es wie jetzt allabendlich völlig besetzt ist und nicht nur die „chevaliers du lustre", die unter dem Kronleuchter versammelte Claque, die für ihrer Hände Arbeit bezahlt wird, sondern die Gesamtheit der Zuschauer die die Gelegenheit wahrnimmt, die zahlreichen patriotischen Kraftstellen zu bejubeln. In einer solchen Versammlung aufgeregter Pariser kommt sich der ruhige deutsche Beobachter vor wie ein Nüchterner unter zweitausend Berauschten. Man darf es ihm nicht verdenken, wenn er den Zuschauerraum ebenso aufmerksam im Auge behält wie die Vorgänge auf der Bühne und zu beiden oft den Kopf schüttelt. Sarah Bernhardt ist der Mittelpunkt der Aufführung und ihr Spiel als Herzog von Reichstadt für den französischen Geschmack einzig und unvergleichlich. Einem solchen Urteil beizupflichten dürfte dem Fremden schwer fallen, namentlich wenn er die Künstlerin seit mehreren Jahren nicht gesehen hat, sich aber noch ihrer ersten Erfolge im Théâtre français erinnert. Damals, Mitte der siebziger Jahre, mußte sie mit dem Zauber ihrer jugendlichen Erscheinung, dem Schmelz ihrer weichen Stimme, der Frische ihres Temperaments, der Lebendigkeit, Schärfe und Klarheit ihres Vortrags in der Tat die Bewunderung aller Theaterfreunde erregen. Sie gehörte zu den seltenen Erscheinungen, die neues Blut der Bühne Molières zuführten, manche unhaltbar gewordenen Traditionen umwarfen und durch ihre Natürlichkeit die andern mit sich fortrissen. Jetzt hat sie auch für Paris, wo man bekanntlich kein Alter kennt, der Zeit manchen Zoll entrichten müssen. Wenn sie sich auch in den Männerkleidern des Herzogs von Reichstadt geschickt bewegt, merkt man doch an ihrem Kopf mit den blonden kurzgeschnittenen Haaren, an denen der unglückliche Prinz mit Schmerz seine deutsche Abstammung erkennt und für welche die große Sarah ihren eigenen Kopfschmuck im Dienst der Kunst geopfert hat, daß er einer älteren Frau gehört. Sie faßt den „jungen Aar" als einen Helden auf, den man in der Wiener Hofgesellschaft wie in einem Gefängnis hält und bewacht, der von dem Gedanken an die Taten seines großen Vaters

bis zum Fanatismus begeistert und vom Widerwillen gegen seine Unterdrücker bis zur tiefsten Empörung erfüllt ist. Den größten Teil der Rolle spricht die Künstlerin überhaupt nicht in dem Ton, der für die Konversation in einem vornehmen Kreise maßgebend erscheint, sondern schreit ihn in wilder Erregung mit heiserer Stimme ohne feinere Übergänge des Vortrags gleichmäßig heraus.

Rostand geht in „l'Aiglon" von der geradezu törichten Voraussetzung aus, für deren Unhaltbarkeit wir zwingende Beweise haben, daß der Herzog von Reichstadt in völliger Unkenntnis über die Siege seines Vaters gehalten wurde, daß der österreichische Feldzug und die Namen Wagram und Austerlitz ihm durchaus unbekannt geblieben waren. Aber der Prinz hat zum Glück eine Erzherzogin zur Tante, die ihn liebt und ihm zu seiner genaueren Orientierung ein Geschichtsbuch zu lesen gibt. Die berühmte Tänzerin Fanny „Eßler", wie sie auf dem Theaterzettel genannt wird, und die nach der Versicherung des Stücks seine Herzensfreundin gewesen sein soll, füllt ebenfalls die Lücken seiner historischen Bildung aus, springt als richtige Theaterprinzessin im Rosakleidchen auf den Tisch und hält ihm wie ein Professor eine Vorlesung über den Schlachtenruhm Napoleons. Man ärgert sich als Deutscher ein wenig über die Willkür, mit der in diesen Scenen jede Wahrheit und Möglichkeit dem bloßen Effekt zu Liebe auf den Kopf gestellt werden. Erstens hieß die Tänzerin nicht Eßler, sondern Elßler, wenn auch diese vier Konsonanten nur schwer über eine Pariser Zunge gleiten mögen. Zweitens war sie niemals die Geliebte des Prinzen und drittens läßt sich überhaupt eine solche Rolle, wie sie in „l'Aiglon" spielt, mit ihrem ganzen Wesen gar nicht in Einklang bringen. Aber die Situation wirkt auf das Publikum und das ist die Hauptsache.

Sarah Bernhardt schmettert den erstaunten Geschichtsprofessor, der vor dem König von Rom alle Siege Napoleons unterschlagen hatte, mit einer aufregenden Schilderung der tatsächlichen Begebenheiten nieder. Sie stellt sich breit vors Publikum hin, kreischt die Erzählung mit dem Ton und der Haltung einer Furie herunter, und wenn sie mit höchster Anstrengung der Stimme dreimal das Wort „Drapeaux!" ausruft, tönt ihr der Beifall von allen Seiten des Theatersaals entgegen. Wenn der Prinz über Metternich

und seine übrigen Peiniger in Empörung gerät und deren Worte, daß man ihm ja alle Freiheit lasse, ironisch umdreht, schlägt die Künstlerin plötzlich einen übermütigen Lustspielton an und spricht das „mais“ sechsmal hinter einander mit spaßhaftem Achselzucken, in einer kurzen, hohen, fast meckernden Weise aus, als ob der Napoleonssohn einen Witz machen wolle, während ihm doch bei alledem das Herz brechen will. Sarah Bernhardt hat aber noch einen dritten Ton, einen süßen, schmeichlerischen, sanften, mit dem der Prinz seinen Großvater, den Kaiser Franz, bestimmen will, ihn nach Frankreich gehen und Kaiser werden zu lassen. Das ist aber wieder nicht die natürliche Stimme eines jungen Mannes, der plötzlich weich wird, sondern ein rein komödiantenhaftes leises Tremolieren und Flöten ohne Ende, eine Übertreibung wie die ganze Durchführung dieser Rolle.

Eine sehr dankbare Figur hat Rostand ferner in dem alten Flambeau, einem Sergeanten der Napoleonischen Garde geschaffen, deren Uniform er zunächst unter dem Anzug eines Lakaien verbirgt, dann aber mit andern Erinnerungen bei der Erzählung von den Schlachten, die er mitgemacht und den Wunden, die er erlitten hat dem Prinzen zu erkennen gibt. Als sich dieser mit dem Gedanken, nach Paris zu reisen, nur zögernd befreunden will, obwohl er gehört hat, daß an der Seine wieder eine Revolution ausgebrochen sei — er glaubt, daß er dort unbekannt sei — holt Flambeau allerlei Gegenstände mit dem Porträt des Königs von Rom aus der Tasche. Der alte Haudegen setzt sich später sogar die Bärenmütze der napoleonischen Garde auf und nimmt das Gewehr aus jener Zeit zur Hand, um als Wachtposten anzutreten, wie eine Geistererscheinung aus großer Zeit zu wirken und dem ahnungslos eintretenden Metternich bei phantastischer Mondbeleuchtung einen heillosen Schreck einzujagen. Der fünfte Akt von „l'Aiglon“ spielt auf dem Schlachtfeld von Wagram, dem Schauplatz für die Ausführung einer Verschwörung, die auf einem Maskenfest im vorausgehenden Aufzuge beschlossen war, damit der Prinz nach Frankreich fliehen könne. Aber der Plan wird verraten und Flambeau ersticht sich, bevor man ihn gefangen nehmen kann.

Nun folgt eine Scene, die es selbst mit den ausschweifendsten

Erfindungen der romantischen Schule ruhig aufnehmen kann. Flambeau sieht im letzten Todeskampfe das unheimliche Toben der Schlacht noch einmal an sich vorüberziehen und seine Phantasien pflanzen sich fort im Gehirn des Herzogs, der sich über seinen treuen Diener und Anhänger voll Verzweiflung geworfen hat und nun zu hören glaubt, wie aus dem Dunkel der Nacht die Schatten bewaffneter Männer, Freunde und Feinde, auftauchen. Sie werden im Hintergrund der Bühne immer deutlicher, und wie sie ihrem alten Kameraden, der tot auf der Erde liegt, zustreben wollen, geben die Fliehenden Angstgeschrei, die Verwundeten laute Wehrufe von sich, die aber zum Schluß von dem Jubel der Sieger und ihrem Vive l'empereur! übertönt werden. Sarah Bernhardt bleibt auch in dieser Scene rein äußerlich, und als die Statisten zwischen der bemalten Leinwand der Kulissen als napoleonische Nachtgespenster zu wimmern und sich zu bewegen anfingen, ging im ersten Augenblick eine humoristische Welle durch das Haus, die sich allerdings bald wieder besänftigte. Im sechsten, dem letzten Akt, liegt der Prinz auf seinem Sterbebett im Schloß von Schönbrunn, von Frauen umgeben, die ihn voll reiner Weiblichkeit verehrt haben. Er sieht dem Tod ruhig ins Angesicht, nimmt von seiner Muttter zärtlichen Abschied und empfängt die letzte Ölung. Er verlangt, daß man ihm seine Wiege hereinbringe, ein Geschenk der Stadt Paris, und entnimmt ihr den Großkordon der Ehrenlegion, sein Patengeschenk. Dann befiehlt er, daß sein Adjutant den Bericht vorlese, durch den sein kaiserlicher Vater den Truppen die Geburt eines Sohnes verkündigte. Sarah Bernhardt stirbt in dieser Scene auf wunderliche Art, indem sie sich nach vielen Seufzern und Tränen zwei Veilchensträuße ins Gesicht drückt, ein sentimentaler Zug, der weniger zu der Figur, wie sie sich Rostand gedacht hat, als zu der Manier paßt, in der sie von der Künstlerin im Laufe des Abends gespielt wird.

Man muß erstaunen, wie diese Schauspielerin gegen zweihundertmal hintereinander eine so anstrengende Rolle, bei der sie fast gar nicht von der Bühne kommt, mit dem stärksten Aufwand von physischen Mitteln durchführen kann, ohne einmal erschöpft zusammenzubrechen. Es ist auch selbstverständlich, daß eine so oft wiederholte Aufführung wie am Schnürchen geht und einen reichen scenischen

Apparat in Bewegung setzt. Aber sie ist nicht von der Bescheidenheit der Natur erfüllt, die Shakespeare für das höchste Ziel der Bühnendarstellung erklärt, sondern eine geschickte Häufung von Effekten rein theatralischer Herkunft, und enthält in der Durchführung der Titelrolle eine schlimme Virtuosenleistung, die man wegen ihrer häßlichen und unwahren Übertreibung auf einer ersten deutschen Bühne schwerlich ernst nehmen würde.

Mittlerweile erlebte Edmond Rostand, der sich im Lauf des Sommers von seiner schweren Krankheit nur allmählich erholte, die Freude, daß auch der außerordentliche Erfolg seines „Cyrano de Bergerac" sich bei der Wiederaufnahme seines Dramas im Porte St. Martin-Theater in voller Kraft zeigte. Der fast sechzigjährige Constant Coquelin ist noch immer der beste Darsteller der Titelrolle geblieben, den man sich denken kann. Er stellt die Figur des gascognischen Ritters, der seinen Feinden ebenso sehr mit den Waffen des Geistes wie mit seiner scharfen Klinge siegreich zu begegnen weiß, mit vollendeter Lebenswahrheit hin. Auf seinem runden, derb geschnittenen Gesicht prangt die lange Nase, die ihn den Frauen ungefährlich macht und die Junker zu unbedachten Scherzen verleitet, wie eine dreiste Herausforderung, wie ein schlechter Witz der Natur, von dem der tapfere und in allen Künsten erfahrene Mann sein ganzes Leben lang verfolgt wird. Bei Joseph Kainz, dem Darsteller der Rolle im Deutschen Theater, wirkte dies Attribut dagegen wie eine zum Spaß aufgesetzte Fastnachtsnase, die dem Gesicht des Künstlers etwas Starres und Lebloses gab. Coquelin bewegt sich auf der Bühne noch immer mit der Elastizität eines Jünglings. Wenn er bei der nächtlichen Gartenscene, wo er dem schönen Freunde Roxanes seine eigenen Liebesworte leiht, sich vom Baum auf die Erde schwingt und das Märchen vom Mond erzählt, beherrscht er die Situation mit souveränem Humor, während er in der Sterbescene, wenn er mit der tödlichen Wunde an der Stirn im Klostergarten das Geheimnis seiner Leidenschaft erraten läßt, ohne Rücksicht auf die Mitspieler allzusehr ins Theatralische verfällt. Seine Maske als Cyrano ist übrigens in vollendeter Weise in Gummi nachgebildet worden, und zwar so, daß sie sich, wenn man sie in der Hand hält, bei jedem noch so leisen Druck zum Sprechen

ähnlich verändert. Sie bildet einen beliebten Kaufartikel in Paris und wird auch in den Zwischenakten im Théâtre Porte St. Martin von den Händlern feilgeboten. Die Inscenierung des „Cyrano" war vortrefflich und die Darstellerin der Roxane Fräulein Yahne, ganz das preziöse, geistig verzuckerte und überbildete schöne Fräulein, das von ihrem Verehrer lange Variationen über das Thema Liebe verlangt.

Namentlich wirkte die Lagerscene im vierten Akt weit stärker als bei den deutschen Aufführungen, sowohl in der burlesken Art, wie die ausgehungerten Truppen die schmackhaften Liebesgaben, die Roxane in ihrem Reisewagen mitbringt, gierig untereinander verteilen, wie bei dem Überfall, wo der furchtbare Ernst des Krieges sie plötzlich erfaßt und sie begeistert unter dem Ausruf Cyranos: „Nous sommes les cadets de Gascogne!" sich den aus einer Anhöhe auf sie herniederfeuernden Feinden todesmutig entgegenwerfen. Sarah Bernhard und Coquelin, die früheren Kollegen vom Théâtre français, die sich ihre Erfolge seit einer Reihe von Jahren getrennt erkämpft haben, unternahmen zum Herbst eine gemeinsame Tournee durch die vereinigten Staaten von Amerika, wobei abwechselnd „Cyrano de Bergerac" und „L'Aiglon" zur Aufführung gelangte. Die Künstler ergänzten sich dabei derartig, daß Sarah Bernhardt neben dem König von Rom die Roxane und Coquelin neben dem Cyrano die Rolle des Flambeau spielte, eine Verbindung, die in jedem Fall dem Ruhm Rostands einen noch breiteren Boden erobern mußte.

Der Begründer des „Théâtre libre", der sich vor zwölf Jahren von seinem Schreibtisch als kleiner Beamter der Compagnie du gas auf die weltbedeutenden Bretter schwang, Antoine, verdient es ebenfalls, daß man ihm in seinem kleinen Theater am Boulevard de Strasbourg, dem alten Théâtre des Menus plaisirs, einen Besuch abstattet. Gehört doch dieser Mann zu den erfreulichsten und interessantesten Erscheinungen des Pariser Bühnenlebens, zu den mutigen Vorkämpfern für neue Ideen auf dem Gebiete der Literatur wie der Darstellung und Inscenierung von Stücken, zu denen sonst niemand Vertrauen hatte, die aber oft von ihm mit solchem Erfolg aus der Taufe gehoben wurden, daß sich nachher

erste Bühnen darum bewarben. In seinem Hause hat alles einen einfach bürgerlichen Zuschnitt. Die Preise sind niedrig, auffallende Toiletten und elegante Zuschauer äußerst selten. Man kommt dorthin, um zu sehen, nicht um gesehen zu werden. Als eine der besten Leistungen der Antoineschen Gesellschaft muß die Aufführung der „Fille Elisa“ angesehen werden, eines Stückes, das einem der düstersten Romane von Edmond de Goncourt entnommen ist und von dem Künstler schon bei früherer Gelegenheit gespielt wurde. Es ist kein Drama im hergebrachten Sinne, sondern eine Aufeinanderfolge von drei langen Scenen, die sich mit dem Schicksal der tiefgesunkenen Heldin beschäftigen. Elisa ist ein Weib aus dem Volk, das seine Liebe zu verkaufen gewohnt ist, sich gerade deshalb dem Mann, den sie gern hat, versagt und, als er sie zwingen will ihm anzugehören, ihn in einem Anfall von Verzweiflung ersticht. Im zweiten Akt kommt sie vor die Geschworenen, die sie zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilen. Bei dieser Gelegenheit lieferte Antoine ein Meisterstück, das wir gar nicht genug bewundern konnten, indem er als Verteidiger eine Rede von über einer halben Stunde mit solcher Wärme und Leidenschaft, dabei aber so völlig losgelöst von aller theatralischen Mache, so streng im Charakter und in der Situation hielt, daß die Zuschauer davon wie vom unmittelbaren Ausdruck innerster Überzeugung völlig gebannt waren. Und wie vortrefflich und liebevoll waren alle diese Scenen veranschaulicht! Zuerst fesselte das Waldidyll in der Umgebung von Paris, wo der Mord stattfand. An Stelle des unerträglichen hölzernen Podiums, das alles darstellen soll, sahen wir eine genaue Nachbildung des Rasens und der Bäume, sowie des blumengeschmückten Hügels mit den schattigen Plätzen, als ob wirklicher Sonnenschein darüber hinwegflimmerte. Dann folgte der Aufbau des Gerichtsaktes mit Gruppen von Statisten, von denen sich jeder wie ein richtiger Schauspieler benahm. Endlich kam der grausliche Schluß im Zuchthaus, wo Elisa fast das Sprechen verlernt hat und zum erstenmal den Besuch ihrer Mutter erhält, die sie dazu noch ausplündert, während der Zuchthausdirektor beim Besuch des Präfekten die rohesten Späße über die Sträflinge macht. Nach ihrer Leistung als Elisa mußte man Fräulein Eugenie Nau für eine erste Schauspielerin

halten, einen so wahren und erschütternden Ton fand sie für die arme Straßendirne. Aber wahrscheinlich ist das, was uns als großes Talent erscheinen wollte, zur Hälfte nur die Folge der ausgezeichneten Schule Antoines, der sich seine Schauspieler in so mustergültigerweise heranzubilden weiß.

Sehr interessant war die Galavorstellung, die zu Ehren des Königs von Schweden von den Mitgliedern des Théâtre français im Odèon veranstaltet wurde. Das Haus war festlich geschmückt, und als König Oskar II., vom Präsidenten der Republik begleitet, der große Mittelloge betrat, tönten ihm von dem Orchester, das hinter dem Vorhang aufgestellt war, die schwedische und norwegische Hymne sowie die Klänge der Marseillaise entgegen, die der Monarch stehend anhörte. Wiederholt hatte ich den König, der mit seiner stattlichen Erscheinung seine Umgebung um mehr als Kopfeslänge überragt und in seiner leutseligen Weise sich gern unter das Publikum mischte, ohne viel an seine persönliche Sicherheit zu denken, bei seinen Ausfahrten und zahlreichen Besuchen der Weltausstellung beobachten können. Er bewohnte das elegant eingerichtete, wenn auch äußerlich wenig in die Augen fallende Hotel, das man zum Empfang fürstlicher Gäste an der Ecke der Avenue du bois de Boulogne und der Avenue de Malakoff gemietet hatte. Das Gebäude gehörte ursprünglich dem amerikanischen Zahnarzt Evans, der bei dem Sturz des zweiten Kaiserreichs nach der Schlacht von Sedan die Flucht der Kaiserin Eugenie aus den Tuilerien begünstigte.

Die Bühne Molières hatte es sich zur Aufgabe gestellt, dem Enkel Bernadottes einen Auszug ihres klassischen Repertoirs in Form einzelner Akte aus den beliebtesten Stücken, mithin das beste zu bieten, was sie literarisch und schauspielerisch überhaupt zu leisten vermag. Ganz in ihrem Element waren die Künstler aber eigentlich nur bei der Darstellung Molièrescher Stücke, die einen festen Bestand des Spielplans bilden und das Publikum immer wieder in die beste Laune versetzen. Man begann mit dem „Dépit amoureux", spielte von diesem Stück aber, wie es auch sonst geschieht, nur die beiden Akte, die zweifellos das geistige Gepräge des großen Lustspieldichters tragen, während die veraltete

Intrigue, die einer italienischen Komödie von Nicolo Secchi entnommen ist, regelmäßig fortgelassen wird. Aber die Streitscene, in welcher die Liebenden auseinandergehen wollen, sich die Geschenke gegenseitig zurückgeben und ihre zärtlichen Briefe zerreißen, bis sie sich dann eines anderen besinnen, der Bräutigam um Verzeihung bittet und die Braut lächelnd sagt: „Begleite mich nach Hause!“ läßt bereits die keimende Charakterkomödie höheren Stils ahnen. Im ersten Akt des „Misanthrope“ zeigte sich Worms in der Rolle des eifernden Wahrheitsfreundes Alceste bei den boshaften Bemerkungen, mit denen er seine Umgebung überschüttet, als guter Sprecher, obwohl er für die Figur im ganzen nicht mehr das erforderliche jugendliche Temperament besitzt. Wenigstens schien mir die einschneidende Schärfe und Leidenschaftlichkeit, mit der Joseph Kainz das reizende Gedicht vom König Heinrich und seinem Paris sprach, die Sache besser zu treffen. Le Bargy, der als Muster der Eleganz im Théâtre français und als gefürchteter Frondeur gegen Claretíes Direktion sonst stets im Vordergrund steht, kam in der Rolle des Philinte ebenfalls nicht zur rechten Geltung. Im ganzen konnte ich mich bei dieser Gelegenheit wie bei dem Besuch verschiedener anderer Vorstellungen davon überzeugen, daß wir in Berlin Aufführungen Molièrescher Stücke haben, die hinter solchen an der ersten Bühne Frankreichs nicht wesentlich zurückbleiben. Wenigstens trifft diese Behauptung bei dem „Eingebildeten Kranken“ der „Frauenschule“ und den „Gelehrten Frauen“ im Schauspielhause und früher, als Kainz den Misanthrope im Deutschen Theater spielte, auch für diese Vorstellung unbedingt zu. Der Unterschied zwischen Paris und Berlin liegt mehr darin, daß unser Publikum nicht in gleichem Maße, wie das dortige mit allen Feinheiten der Molièreschen Muse von Jugend auf vertraut ist, daß der Dichter in Paris zum gesamten Publikum und bei uns nur zu den literarisch Gebildeten spricht.

Reizend und in seiner Art wahrhaft unvergleichlich wirkte aber der Schluß des „Eingebildeten Kranken“, die burleske Doktorpromotion, die man im Théâtre français nur einmal im Jahre, am 17. Februar, dem Todestage Molières, zur Darstellung bringt. Während der Weltausstellung war man aber dem König von Schweden

zu Ehren von der Regel abgewichen und gab die ganze Ceremonie, die das Äußerste von Drolerie auf der Bühne darstellt und das sonst unvermittelt abbrechende Stück erst zu einem organischen Schluß bringt, so wie ihn der Dichter vorgeschrieben hat. Damit steht außerdem eine selbständige Huldigung für Molière in Verbindung, der sich kein Mitglied seiner Bühne entzieht und an welcher das Publikum den unmittelbarsten Anteil nimmt. Bei dieser festlichen Gelegenheit steht im Hintergrund der Bühne ein Katheder für den närrischen Patienten, der sich durch das Herunterleiern lateinischer Worte den gelehrten Grad erringen will. Links und rechts sind an den Kulissen Bänke aufgeschlagen, die in zwei oder drei Reihen amphitheatralisch emporsteigen. Vor dem Souffleurkasten erhebt sich die berühmte Büste Molières von Houdon auf einem Postament. Argan steht auf seinen Posten und erwartet den feierlichen Akt, während hinter der Bühne ein altertümlicher Marsch angestimmt wird. Durch die beiden Türen links und rechts im Hintergrunde treten gleichzeitig zwei weibliche Mitglieder des Théâtre français auf. Sie tragen rote Mäntel mit Hermelinbesatz und hohe Hüte von derselben Farbe, verbeugen sich zuerst vor dem Publikum an der Rampe, dann vor der Büste des Dichters und schmücken ihn mit Lorbeerkränzen.

Es sind die am kürzesten engagierten Schauspielerinnen, die auf diese Weise die Ceremonie eröffnen. Ihnen folgen paarweise die anderen und werden je nach der Anerkennung, die sie beim Publikum finden, mit stärkerem oder geringerem Beifall begrüßt. Das gleiche Spiel wiederholt sich bei den Herren, die in derselben Kleidung wie die Damen auftreten. Haben alle auf den Bänken Platz genommen, so beginnt die eigentliche Promotion. Der Präses der Ärzte richtet an den eingebildeten Kranken Fragen, wie er seine Patienten behandeln wolle, und es erfolgt darauf die bekannte Antwort Argans. Jedesmal wenn er „Juro!" ausruft, singt die ganze Versammlung mit den Sozietären und Pensionären dieser Bühne: „Dignus dignus est entrare in nostro docto corpore!" Bekanntlich wurde Molière, als er zum zweitenmal den Schwur sprach, von einem fürchterlichen Krampf erfaßt, den Vorboten seines Todes, der ihn, wenige Stunden darauf in seiner

Wohnung in der Rue de Richelieu ereilte. Im Odéon wurde diese Ceremonie mit burlesker Steigerung und bester Wirkung zu Ende geführt, indem der Präses dem neugebackenen Doktor den spitzen Hut, das Abzeichen seiner soeben erlangten Würde, mit solchem Schwung auf den Kopf drückte, daß er ihm über das Gesicht bis auf die Schulter herabrutschte. Man sollte es auch bei uns einmal versuchen bei irgend einem festlichen Anlaß den Schwank so zu Ende zu führen, wie es der Dichter vorschreibt. Der heitere Eindruck würde sicher nicht ausbleiben und das Stück nicht so überstürzt endigen, wie es jetzt der Fall ist.

Es gelangten bei dieser Galaaufführnng noch der zweite Akt von „Figaros Hochzeit" und die „Oktobernacht" von Alfred de Musset zur Aufführung. Dabei trat es deutlich zu Tage, daß sich auch auf dieser tonangebenden Bühne ein reiner Stil der Menschendarstellung in keiner Weise durchgebildet hat, daß der Unterschied zwischen Manieriertheit und Deklamation einerseits und zwischen Natürlichkeit und echter Empfindung andererseits oft schroff hervortritt. Der jüngere Coquelin, ein verwöhnter Liebling der Pariser, war ein äußerst lustiger Figaro, aber der Darsteller des Grafen und die Darstellerinnen der Gräfin und des Pagen brachten es über das Alltägliche kaum hinaus, spielten mehr ins Publikum hinein, als daß sie auf ihre Partner achteten, und ließen keinen künstlerischen Gesamteindruck aufkommen.

Am meisten störte diese Stillosigkeit aber bei dem Mussetschen Dialog, der eigentlich kein Theaterstück, sondern ein ergreifend schönes Gedicht ist, vielleicht sogar das vollkommendste, das wir von Musset besitzen. Die rührende Klage des Poeten über die Treulosigkeit seiner Geliebten steigert sich bis zum Ausbruch heiligen Zorns, besänftigt sich aber bei den tröstenden Worten der Muse und klingt in dem Gelübde aus, fortan nur ihr angehören zu wollen. Fräulein Bartet sprach die Worte mit entzückender Wärme und Einfachheit, wie ein edel empfindender Mensch, und gleichzeitig mit der Weihe eines Wesens, das sich aus höheren Regionen in das stille nächtliche Asyl eines gequälten Menschenherzens herabzuneigen schien. Aber der berühmte Doyen der Comédie française, Mounet-Sully, zerstörte mit dem Stelzenpathos seiner Rede und seiner wunder-

lichen Erscheinung den Eindruck dieser hehren dichterischen Offenbarung bis auf den Grund. Er hatte sich aus einer ungeheuren schwarzen Lockenperücke eine Alphonse Daudet-Maske zurechtgemacht, die zu dem runzeligen, leichenblaß geschminkten Gesicht in keiner Weise paßte, und trug dazu, um recht jugendlich zu erscheinen, ein Evening-dreß-Jacket, das auf unbefangene Zuschauer fast komisch wirken mußte. Mounet-Sully ist noch jetzt in tragischen Rollen der Abgott der Pariser, während er uns seit länger als zwei Jahrzehnten immer nur als der Ausdruck vollendeter Unnatur und des Theaters erscheinen wollte, wie es nicht sein soll. In solchen Dingen gibt es zwischen dem französischen und deutschen Geschmack keine Verständigung. Die Pariser empfinden bei diesen herausgeschmetterten, lang ausgezogenen, gleichmäßig auf- und niederwogenden Tönen, die für uns nur einen mechanischen Klangwert haben, offenbar etwas ganz anderes als wir.

In dem kleinen Théâtre de l'Athenée am Square de l'Opéra, dort, wo sich der prächtig modellirte Pegasus von dem verstorbenen Bildhauer Falguière erhebt, spielte mehrere Wochen hindurch Frau Maria Guerrero, der Stern des Teatro Espagnol in Madrid, mit ihrem Gatten Diaz de Mendoza, der ihr zu Liebe auf seinen gesellschaftlichen Rang als Marquese verzichtete und ein treuer künstlerischer Begleiter und Leiter ihrer Kunstreisen geworden ist. Die Schauspielerin nimmt in Spanien unter den Bühnengrößen der Gegenwart unzweifelhaft den ersten Rang ein, und wer sie gesehen hat, ist um den Eindruck einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit reicher. Schon im Herbst 1898 war sie unter lebhaftem Beifall in Paris auftreten, wo ihr Sarah Bernhardt im Renaissancetheater Gastfreundschaft gewährt hatte. Leider blieb der finanzielle Erfolg hinter dem künstlerischen so weit zurück, daß man von weiteren Gastspielen außerhalb Spaniens, vor allem in Deutschland, wo bereits Unterhandlungen angeknüpft waren, Abstand nehmen mußte. Die Gesellschaft reist mit einem reichen Fundus von prächtigen Dekorationen und Kostümen und war sichtlich bemüht, bei ihrem Publikum ein möglichst eindrucksvolles Bild echten spanischen Lebens in Salon- und Volksstücken, in modernen und historischen Dramen zu hinterlassen. Schon aus diesem Grunde und weil die

Vorstellungen eine Anzahl Meisterwerke der spanischen Literatur zur Aufführung brachten, die man sonst nirgends zu sehen bekommt, hätten sie eine weit größere Beachtung verdient, als ihnen von der breiten Masse der Bühnenfreunde zuteil geworden ist. Durch ausführliche Inhaltsangaben hatte die Direktion Scene für Scene das Verständnis der Aufführungen auch solchen Zuschauern nach Möglichkeit erleichtert, die des Spanischen nicht mächtig sind.

Der Klang dieser Sprache, die man so selten außerhalb der pyrenäischen Halbinsel zu hören bekommt, berührt von der Bühne herab im ersten Augenblick höchst eigentümlich, denn die weichen vokalreichen Laute des Romanischen vermischen sich darin mit Konsonanten, die mit jenen in keiner Weise zu verschmelzen und dem germanischen Sprachsatz entnommen zu sein scheinen. Bekanntlich gibt es im Spanischen nur in der Schrift, nicht aber für das Ohr ein „z". Dieser Laut verwandelt sich, wenn er gesprochen wird, fast genau in den Lispelton, mit dem der Engländer sein „th" hervorbringt, indem er mit der Zungenspitze gegen die vordere Reihe der Zähne leicht anstößt. Dasselbe gilt von dem Buchstaben „c", wenn er vor „e" und „i" steht. Eine andere ebenso bestimmte Klangfärbung bekommt das Spanische dadurch, daß sowohl „j" wie „g" vor „e" und „i" mit einem scharfen Rachenlaut als „ch", ungefähr wie bei dem deutschen „Ach" oder „lache" ausgesprochen werden. Man braucht immerhin einige Zeit, bis man durch diese Eigentümlichkeiten von dem unbefangenen Genuß der Darstellungen nicht zu sehr abgelenkt wird, hilft sich aber durch die Analogien mit dem Französischen und Italienischen durch und kann dem Dialog schließlich leichter folgen, als man es anfänglich erwartete.

Frau Guerrero ist eine Schauspielerin, die sowohl durch ihre Persönlichkeit wie durch ihre Kunst in hohem Maße interessiert. Mit ihrer vollen, aber nicht eigentlich üppigen Erscheinung, den runden, schnellen, immer charakteristischen Bewegungen und dem natürlichen Anstand, den ihr ganzes Wesen atmet, hinterläßt sie den Eindruck echter schmiegsamer Weiblichkeit, zu der ebenso sehr eine Königskrone wie der bunte Putz einer spanischen Landfrau paßt. Das dunkle Haar, die großen sprechenden Augen, das Spiel der Mienen, das an den verschiedensten Übergängen reich ist, ohne je

in das Grimassieren zu verfallen, tragen ein spezifisch südländisches Gepräge. Die Künstlerin verfügt über eine virtuose Technik, denn sie läßt nicht leicht eine feine Wirkung fallen, die in ihren Rollen enthalten ist. Ihr Vortrag ist von vollendeter Deutlichkeit, selbst wenn sie sich von höchster Leidenschaftlichkeit zu einem so schnellen Tempo hinreißen läßt, wie es in einer konsonantenreichen Sprache wie der deutschen ein Unding wäre.

So weit sich nach oberflächlicher Bekanntschaft ein Urteil abgeben läßt, ist Frau Guerrero eine Künstlerin, die ihre Meisterschaft namentlich in gemischten Rollen, zwischen dem eigentlichen Tragischen und Komischen am entschiedensten zu erkennen gibt. Das Verzehrende der tiefsten Tragik, bei dem der ganze Mensch innerlich aufgelöst und zerstört zu werden scheint, diese Gabe, die wir bei Frau Duse in so einziger Weise bewundern, kommt wohl nur in einzelnen Momenten über Frau Guerrero, und es bleibt nach einem solchen Auftritt, wenn sie herausgerufen wird und vor dem Vorhang erscheint, keine Nachwirkung der Rolle auf ihrem glücklich strahlenden Gesicht zurück. Aber auch das Scharfe und Schneidige im Spiel der Sarah Bernhardt, die alles gern auf die Spitze treibt, ist nicht eigentlich ihre Sache. Dagegen weiß sie Heiterkeit und Rührung harmonisch mit einander zu verschmelzen, ohne je über die Grenze des Natürlichen hinwegzuschreiten. Sie spielte unter anderm in einem historischen Drama von Tamayo y Daus, einem Bühnenschriftsteller, der sich neben Zorilla, Hartzenbusch und Echegaray in Spanien großen Rufes erfreut und in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine Reihe bühnenwirksamer Stücke geschrieben hat: „La Locura de Amor“, zu deutsch „Liebeswahnsinn“. Der Dichter behandelt darin fast denselben Stoff, wie Parodi in seiner Tragödie „La reine Juana“, die früher im Théâtre français gespielt wurde. Seine Heldin ist jene spanische Königin Juana, die als Tochter Ferdinands des Katholischen und Gemahlin Philipps des Guten dem späteren Karl V. das Leben gab. Es handelt sich um die Tragödie weiblicher Eifersucht, die sich unter den beständig auftauchenden Verdachtsgründen derart steigert, daß Juana ihrer Umgebung als Opfer geistiger Verwirrung erscheint. In einem fesselnd erdachten Auftritt soll die Königin vor den Großen des Reichs be-

weisen, daß sie nicht krank und die gegen sie ausgesprochene Vermutung grundlos sei. Aber kurz vorher hat Juana einen Brief aufgefangen, der von einer Dame des Hofs an ihren königlichen Gemahl gerichtet war und indem sie den Beweis des Treubruchs erblickt. Sie vergißt ihre Stellung als Königin und gibt als gekränktes Weib ihrer Empörung in so leidenschaftlicher Weise Ausdruck, daß der Verdacht, sie sei geistig umnachtet, wieder neue Nahrung erhält Zum Schluß, der nicht auf der Höhe dieses Aufzugs steht, wird der König plötzlich schwer krank und stirbt in den Armen seiner Gemahlin. Frau Guerrero riß hier die Zuschauer zu stürmischen Beifall hin, obwohl die Vorstellung, die erst um halb ein Uhr ihr Ende erreichte, einen Teil der Zuschauer sichtlich ermüdete. Die Künstlerin trat noch in mehreren klassischen Dramen wie in dem „Einfältigen Mädchen" (La nina boba) von Lope de Vega, aus dem sich Molière mehrfache Anregungen zu seinen „Femmes savantes" und „Precieuses ridicules" geholt hat, sowie in dem Lustspiel „El desden con el desden" „Trotz wider Trotz" von Moreto auf, das in allerdings wesentlich umgestalteter Form unter dem Titel „Donna Diana" auf allen deutschen Bühnen bekannt ist. In jedem Fall würden wir, wenn die Künstlerin nach Berlin kommen wollte, literarisch und schauspielerisch viel von ihr zu lernen haben.

# Friedrich Hebbels Dramen im Berliner Schauspielhause.

Man wird es dem Grafen Hochberg gern als Verdienst anrechnen, daß unter seiner Leitung die Dramen Friedrich Hebbels im Königlichen Schauspielhause weit mehr als unter seinen Vorgängern beachtet wurden und eine künstlerische Pflege gefunden haben, von der sich die andern deutschen Bühnen zur Nacheiferung anspornen ließen. War es unserem Hoftheater leider unmöglich, Fühlung mit der modernen Literatur zu gewinnen, so hat es wenigstens einem Verstorbenen gegenüber, der als Bühnendichter aus urdeutscher Kraft um den höchsten Preis rang, ein schwer empfundenes Unrecht wieder gut gemacht. Nach dieser Richtung fühlte sich der Generalintendant nicht, wie es früher geschah, durch kleinliche Bedenken gehemmt, sondern angeregt und gefördert durch das Interesse, das der deutsche Kaiser für die Werke Hebbels wiederholt zu erkenneu gab. Trotz aller Wunderlichkeiten und Haarspaltereien die ihren reinen künstlerischen Eindruck trüben, gehören sie doch zu den hervorragendsten Schöpfungen auf dem Gebiet des modernen Dramas. Bei jedem einzelnen Stück hat man einen Kampf mit dem Geschmack des Publikums auszufechten, das nur zögernd und widerstrebend auf die herben Schönheiten dieser Poesie eingeht und dem hingebenden Eifer der Künstler selten vollen Lohn zollt. Aber immer wieder kehrt man zu der schwierigen Aufgabe zurück und freut sich, wenn die Aufmerksamkeit der Zuschauer stärker auf Hebbel hingelenkt wird und das Verständnis für die reichen Geistesschätze, die sein knorriges Wesen umschließt, sich weiter Bahn bricht.

„Judith“, die dramatische Erstlingsarbeit Friedrich Hebbels, wurde im Winter 1839 auf 40 geschrieben und wenige Monate darauf, im Juli, am Berliner Schauspielhause aufgeführt. Der Dichter war damals siebenundzwanzig Jahre alt und dem Publikum nur durch einige Gedichte und seltsam gewundene Novellen bekannt geworden. Über den Inhalt des Stücks und die Kühnheit in der Darlegung geschlechtlicher Beziehungen wurde schon vorher soviel gesprochen, daß die Damen mit wenigen Ausnahmen der Vorstellung fern blieben. Obwohl von dem tragischen Genie Auguste Crelingers und der charakteristischen Meisterschaft Seydelmanns in den Rollen der Judith und des Benjamin getragen, mit deren Leistungen Grua als Holofernes allerdings in keiner Weise Schritt zu halten vermochte, erzielte das Werk doch keine durchschlagende Wirkung. Man fühlte, daß hier eine ganz eigenartige Begabung sich durch Schwierigkeiten ohnegleichen den Weg zu bahnen versuche, und konnte der dramatischen Wucht vieler Scenen, der fortreißenden Kraft der Handlung und Sprache die Anerkennung nicht versagen. Gleichzeitig erregten aber die verzwickte Motivierung, das beständige Bohren, Zerren und Zergliedern in der Charakteristik viel Kopfschütteln und versetzten die Zuschauer in eine Stimmung, bei der sich wiederholt statt tragischer Erschütterung ironisches Lächeln auf den Gesichtern ausdrückte. Mit den Dramen Hebbels wird das Publikum niemals ganz fertig. Es kann sich mit ihnen nicht bedingungslos befreunden und will sie auch wieder nicht fallen lassen. Wenn man sie uns längere Zeit vorenthält, entsteht ein tiefes Verlangen nach ihnen, und sind sie da, so erfüllen sie uns wie alles Problematische mit einer Mischung von Genuß und Qual, bei der wir nicht zur beruhigten Freude kommen. Hebbel würde für unser Geistesleben die Bedeutung eines klassischen Dichters haben, wenn sich mit seinen übrigen Vorzügen der Sinn für Einfachheit und Harmonie, für schlichte menschliche Schönheit vereinigen wollte.

Es ist bezeichnend für den Dichter, daß die Judithsage, wie sie uns in den apokryphischen Büchern der Bibel erzählt wird, ihn gleichgültig ließ, ja sogar etwas Abstoßendes für ihn hatte. Und doch ist in diesem Bericht alles so tief menschlich, so wahr und ergreifend empfunden und wiedergegeben! Ein schönes Weib, das

sich in der Trauer um ihren verstorbenen Mann und in dem Stolz ihres Glaubens an die göttliche Allmacht von allem kleinlichen Treiben fern hält, wird durch die Not ihres Volkes zu einer großen Tat berufen. Sie sieht, wie der unbarmherzige Holofernes, der Feldherr des Nebukadnezar, bei der Belagerung von Bethulien die ihrigen zu Grunde richten, sie durch Entziehung von Speise und Trank einem qualvollen Tode preisgeben will. Da faßt sie einen heldenmütigen Entschluß, von dem sie indessen niemandem etwas sagt. Sie stärkt sich im Glauben und ruft zu ihrem Gott: „Es haben dir die Hoffärtigen noch nie gefallen; aber allezeit hat dir gefallen der Elenden und Demütigen Gebet.“ Sie zieht in das Lager des Feindes und flößt selbst den rohen Kriegsleuten Ehrfurcht und Bewunderung ein, sodaß man sie unbehelligt läßt. Durch ihre Erscheinung reizt sie die Sinnenlust des Holofernes, der im trunkenen Zustande sie besitzen möchte. Da schlägt dem Feldhauptmann mit dessen eigenem Schwert das Haupt ab und bringt es im Triumph zu ihrem Volk, das die ihres Führers beraubten Feinde in die Flucht treibt, während Judith ein Triumphlied anstimmt, um dann still und unvermählt inmitten ihres Volkes weiter zu leben.

Mit so elementaren und einheitlichen Charakteren, wie sie uns in der biblischen Judith entgegentreten, wollte und konnte Hebbel als dramatischer Dichter nichts anfangen. Er mußte die Helden seines Stückes in einen tief eingewurzelten Konflikt mit sich selbst bringen, um sie zu Gegenständen unseres tragischen Mitleids zu machen. Neben dem Leiden ihres Volkes sollte Judith noch einen persönlichen Grund zur Tötung des Holofernes haben. Sie mußte ein Wesen sein, daß sich der Bedeutung ihres Schrittes vollkommen bewußt ist und trotzdem bis dahin ihre Reinheit bewahrt hat. Die biblische Figur der Witwe, die innerhalb der Ehe alle weiblichen Empfindungen durchkostet hat, mochte Hebbel nach seinem Plan nicht brauchen. Denn seine Judith sollte ihre Tat dadurch zu einer menschlichen machen, daß sie sich dem Holofernes preisgibt, ihre Jungfräulichkeit opfert und erst aus Rachedurst zum Schwert greift,um gewissermaßen die Vernichtung ihres Magdtums mit der Ermordung des Räubers ihre Ehre zu vergelten. Der im Gebet erstarkte Haß, den sie auf den Feind

ihres Volkes wirft, mußte mit dem schaudernden Gefühl, zum erstenmal einem Mann anzugehören, Hand in Hand zu gehen. Der jauchzenden Siegerin der Bibel stellte Hebbel ein angsterfülltes und bei dem Gedanken bebendes Weib entgegen, daß sie einem Sohn des Holofernes das Leben geben könne. Indem sie ihr Volk errettet, hat sie sich selbst verloren und vernichtet.

Nun sollte man meinen, daß diese Opfertat recht wohl von einer reinen Jungfrau gebracht werden könnte, die darin das einzige Mittel sieht, die Geißel ihres Landes in ihre Gewalt zu bekommen und unschädlich zu machen. Für die grüblerischen Anwandlungen Hebbels war aber diese Motivierung, in der sich der Grundgedanke des Dramas vollkommen erschöpfend dargestellt hätte, zu einfach und einleuchtend. Er brauchte eine noch weitergehende psychologische Verwickelung. Ihm genügte die Schwierigkeit nicht, die an und für sich in dem Stoff enthalten war. Er erfand sich noch eine neue. Er machte seine Judith zu einem Mittelding zwischen Frau und Jungfrau, zu einer Witwe, die aber ihrem Mann nie angehört hat, die alles weiß, aber nichts erlebt hat, die den Preis kennt, den sie als Erretterin ihres Volkes zu zahlen hat und doch unberührt geblieben ist. In dieser Überreiztheit des weiblichen Empfindens, die für die Bühnenwirkung gefährlich ist, weil sie dreistem Witz und Spott nur zu leicht einen Angriffspunkt bietet, bewegt sich die Charakteristik der Heldin bei Hebbel. Wie viel natürlicher und wahrer ist diese tragische Empfindung in Schillers „Jungfrau von Orleans“ zum Ausdruck gekommen! Und Hebbel meinte ernsthaft mit seiner „Judith“ etwas geschaffen zu haben, das sich diesem herrlichen Drama an die Seite stellen ließe! Als ob dergleichen Haarspaltereien des Gefühls, wie sie sich bei ihm finden, jemals volkstümlich werden könnten! Der Punkt, von dem die Charakteristik seiner Judith ausgeht, ist doch nur Mystik und Abstraktion. In der italienischen „Giuditta“ von Paolo Giacometti, worin die Berliner im Jahre 1862 Adelaide Ristori zu bewundern Gelegenheit hatten, weiß die Heldin von einem solchen tragischen Konflikt in ihrer Seele nichts. Sie ist einfach eine bunt schillernde verführerische Schlange, die den arglosen Anführer der assyrischen Truppen an sich lockt, verführt und tötet. Giacometti

ist ein gewandter Theaterschriftsteller zweiten Ranges, Hebbel ein tiefsinniger Poet, der sich den theatralischen Gewohnheiten nicht unterwirft, sondern sie zu Gunsten seiner mächtigen Gedanken und Empfindungen umgestalten und beherrschen möchte.

Und ebenso merkwürdig wie Judith ist ihm Holofernes geraten, der Ur- und Naturmensch, dem das Blut so heiß und heftig in den Adern pulsiert, daß er es als eine Erleichterung empfindet, wenn er, im Traum von Alpdrücken gequält, einem Feind nachzustellen glaubt und sich dabei mit dem Dolch selbst verwundet. Ein ungeheuerliches Wesen, das seine Mutter nie gekannt und nie erfahren hat, woher es stammt, das von den Brüsten einer Löwin die erste Nahrung und damit die Kraft empfangen hat, selbst einen Löwen zu erwürgen. Kraft ist sein erstes, Kraft sein letztes Wort. Er will seinem König Nebukadnezar die Welt erobern, um sie ihm dann wieder zu entreißen und sich als allmächtigen Gebieter zu fühlen. Von allem, was das Leben an Ruhm und Liebe, an Aufregungen und Genüssen jeder Art bietet, will er in anhaltenden tiefen Zügen trinken. Der Siegestaumel und Eroberungswahnsinn, die ihn immer weiter treiben, haben ihn zum tollsten und übermütigsten aller Menschenverächter gemacht, zu einem Geschöpf, das sich als Halbgott anstaunen läßt und im stillen über den ungeheuren Abstand lacht, der ihn von seiner Umgebung trennt. Neben diesem unersättlichen Tatendurst steht aber bei Holofernes eine selbstquälerische Neigung, an sich und seinem Tun und Lassen mit wunderlichen Betrachtungen herumzustochern, wie er selbst sagt, aus seinem Kopf eine Spindel zu machen und von dem Hirnknäul Faden nach Faden abzuzwirnen und den Gedanken zum Dieb am Leben zu machen. Wer wollte es verkennen, daß dies Charakterbild des Holofernes mit Farben untermalt ist, die Hebbel seiner eigenen Persönlichkeit entnommen hat! Auch er fühlte sich als dichterischer Kraftmensch, der davon fest überzeugt war, seine Zeitgenossen um Kopfeslänge zu überragen, während ihn gleichzeitig, wie es aus seinen Tagebüchern hervorgeht, die Sucht, sich selbst zu analysieren, um den Genuß des Lebens und das beglückende Gefühl künstlerischer Freiheit brachte. Für die Zwecke der Bühne bleibt nichts anderes übrig, als einen großen Teil der philosophischen Reden des Holofernes

über Bord zu werfen, um die Figur als ein gewaltiges, mit Kopf und Herz ausgestattetes, wie plötzlich aus dem Boden gewachsenes Naturprodukt aufzufassen.

In einem Brief, den Hebbel kurz vor der Aufführung an Frau Crelinger schrieb, erklärte er Judith und Holofernes, obwohl sie wahre Individualitäten wären, zugleich für Repräsentanten ihrer Völker, Judith für den Gipfelpunkt des Judentums, jenes Volkes, welches mit der Gottheit selbst in persönlicher Beziehung zu stehen glaubte, und Holofernes als Inbegriff des sich überstürzenden Heidentums, wobei der Feldhauptmann die Idee der aus dem Schoß der Menschheit zu-gebärenden Gottheit erfasse, aber seinem Gedanken eine demiurgische Macht beilege, indem er zu sein glaube, was er denkt. „Judentum und Heidentum aber", fährt der Dichter fort, „sind wiederum nur Repräsentanten der von Anbeginn in einem unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit, und so hat der Kampf, in dem die Elemente meiner Tragödie sich gegenseitig an einander zerreiben, die höchste symbolische Bedeutung, obwohl er von der Leidenschaft entzündet und durch die Wallungen des Blutes und die Verirrungen der Sinne zu Ende gebracht wird." Hebbel dachte hierbei vermutlich an die großartige Symbolik, mit der Shakespeare in dem Liebespaar „Antonius und Kleopatra" gleichzeitig die untergehende römische Republik und die verführerische Üppigkeit des Orients verkörpert hat.

Emil Kuh macht in seiner meisterhaften Hebbelbiographie die geistreiche Bemerkung, daß, wenn uns eine Shakespearesche Tragödie den Eindruck des Tages hinterlasse, der sich allmählich verfinstert, Hebbels Judith dagegen den Eindruck der Nacht mache, in welcher Fackeln auftauchen, die einen bestimmten Umkreis der wogenden Dunkelheit gespenstisch erhellen. Nicht nur, daß die entscheidende Scene des Stücks sich in der Nacht abspielt! Auch wenn das Volk sich, von Hunger und Durst geplagt, an der Mauer und dem Tor von Bethulien versammelt, ist es, als ob sich diesem unbeschreiblichen und endlosen Jammer gegenüber der Himmel verfinstere, und ebenso scheint von dem mit schweren Teppichen verhängten Zelt des Holofernes jeder Strahl freien schönen Sonnenlichts ferngehalten zu sein. Von vornherein liegt etwas Schreckliches in der Luft.

Man fühlt eine erdrückende Schwüle, die sich jedem auf die Brust legt. Man ahnt, daß hier die Gottheit selbst Gericht halten, daß sie einen zerschmettern werde, der sich ihr gleichstellen wollte, und daß die Vollstreckerin des Urteils nur ein anscheinend schwaches, aber durch Glaubenskraft unendlich gestähltes Weib sein könne. So tritt uns im ersten Akt das maßlose Kraftgefühl des Holofernes, dem sich bis auf Bethulien alle Völker unterworfen haben, wie roter Feuerschein entgegen, während im zweiten Judith am Webstuhl sitzt und ihrer Dienerin Mirza die Erlebnisse ihrer Hochzeitsnacht berichtet. Im dritten Aufzug ist sie bereits das von Gott auserkorene Werkzeug der Vergeltung, das von sich sagen kann: „Der Weg zu meiner Tat geht durch die Sünde." Prächtig entwickeln sich die Volksscenen, die knapp, aber in dunkel glühenden Farben ausgeführt sind, vor allem der uralte Greis Samuel mit seinem Enkelchen, das ihm die Psalmworte der Bibel hersagt, der gottbegeisterte blinde und stumme Daniel, der plötzlich zu reden anfängt und mit den Worten „Steiniget ihn!" seinen eigenen Bruder dem Tode weiht, weil dieser den Rat gegeben hat, die Tore Bethuliens vor Holofernes zu öffnen.

Was die große, den Gang des Dramas entscheidende Scene zwischen Judith und Holofernes betrifft, so hat ihr Hebbel selbst in einer Bühnenbearbeitung, welche die moraliche Empfindlicheit der Zuschauer schonen sollte, den eigentlichen tragischen Sinn und damit dem ganzen Stück dem Boden entzogen. In dieser Verunstaltung, die auch den früheren Aufführungen des Schauspielhauses zu grunde lag, bewahrt Judith ihre jungfräuliche Reinheit und folgt dem Feldhauptmann zur Vollziehung ihres Rächeramts erst dann in sein Gemach, als er bereits von Trunkenheit überwältigt in Schlaf versunken ist. In diesem wichtigen Punkt auf das Original zurückgegangen und keiner zimperlichen Rücksicht gefolgt zu sein ist ein Verdienst der jetzigen Darstellung, die das Werk im Schauspielhause erfahren hat und die auch die letzte aus den siebziger Jahren mit Clara Ziegler und Berndal weit in den Schatten stellt. Die Bilder orientalischer Üppigkeit und wollüstigen Despotismus waren im Lager und im Zelt des Holofernes mit den prächtigen Teppichen, welche den ganzen Hintergrund der Bühne einnahmen, dem Glanz

der Waffen und Kostüme, den träumerischen Beleuchtungseffekten wunderschön ausgeführt. Und im Gegensatz dazu gaben die Volksscenen in Bethulien den Eindruck der verzweifelnden, von Hunger und Durst gepeinigten, an ihrem Gott irre werdenden Volksmassen getreu wieder.

Von dem Lächeln, welches die erwähnte erste Berliner Aufführung der „Judith" bei den Zuschauern hervorrief, war diesmal nichts zu spüren. Vom ersten bis zum letzten Wort befand sich das Publikum im Zustand äußerster dramatischer Spannung und tiefster tragischer Erschütterung, dank der ausgezeichneten Darstellung der beiden Hauptrollen dnrch Herrn Matkowsky und Fräulein Poppe. Herr Matkowsky hat als Holofernes selbst diejenigen überrascht, die gewohnt sind ihn an den schwierigsten Aufgaben der dramatischen Kunst zur Höhe eines Charakterspielers ersten Ranges wachsen zu sehen. Den glatten Liebhaber hatte er völlig abgestreift und die Figur mit einer so gewaltigen, harten und grausamen Leidenschaft erfaßt, den Bombast seiner Worte mit teuflischer Freude über die eigene Gottähnlichkeit so genial gemischt, daß die Vertiefung des Kritikers in diese wundervolle Leistung nur dazu führen kann, sich der Bewunderung des Publikums unbedingt anzuschließen. Die Erscheinung des Künstlers mit der bronzenen Farbe des Gesichts, aus dem die Augen wie ein Paar glühende Kohlen hervorleuchteten, den herkulisch anschwellenden entblößten Armen, dem phantastisch umgehängten goldgestickten Gewande und dem blinkenden Schwert, das er sich schräg auf die Brust drückte, wirkte wie das Bild eines alten italienischen Meisters in seiner imponierenden Ruhe des Ausdrucks und den satten tiefen Farben. So stand er im ersten Akt, wenn die Abgesandten der unterjochten Völker sich vor ihm in den Staub werfen, da, als wäre er selbst der Heidengott Baal, dessen Standbild er im nächsten Augenblick zertrümmern läßt, um sich an seine Stelle zu denken. Für die plötzlichen Ausbrüche der Leidenschaft, das Wilde und Wüste der Figur schlug Herr Matkowsky die vollsten Töne an. Gleichzeitig wußte er aber auch, was die meisten Darsteller des Holofernes übersehen, jene humoristischen Lichter aufblitzen zu lassen, in denen sich der Größen- und Eroberungswahnsinn des Asiaten gleichsam überschlägt und in cynische Menschenverachtung

übergeht. Die Worte: „Es gibt keinen Gott außer Nebukadnezar!" spricht er nicht pathetisch, sondern widerwillig und ironisch stockend, und wenn er sich vor dem Abgesandten seines Herrn verbeugt, ist es, als ob einen schlechten Witz mache. Durch diese Würze satanischen Humors machte Herr Matkowsky den Bombast erst schmackhaft. Man lachte nicht mehr über diesen Holofernes wie bei den früheren Aufführungen, sondern man fand ihn unheimlich in seiner Menschenverhöhnung, seiner cynischen Laune. Je lustiger er, von Sinnlichkeit und Wein erregt, im Anblick des schönen Weibes wurde, desto schrecklicher erschien er, desto mehr erschien der Entschluß der Judith, gerechtfertigt diesen Teufel in Menschengestalt vom Erdboden zu vertilgen. Und wenn sie von Verzweiflung übermannt wird, sich einen Augenblick von ihm losreißt und ihm die Worte, daß sie ihn hasse und ihn töten wolle, ins Gesicht schleudert lacht er noch immer mehr und zieht sie in wilder Lust zu sich hinter den Vorhang.

* * *

„Man hat sich Zeit gelassen. Selbst nachdem das bedeutenste unter den Dramen, welche einen noch lebenden Dichter zum Verfasser haben, auf den meisten großen Theatern längst gegeben war, überließ man der Königstädter Bühne die Ehre, es in Berlin zuerst öffentlich aufzuführen. Gründe eines prüden Anstandes wurden von allen Seiten hervorgesucht, um ein solches Verfahren zu rechtfertigen." Mit diesen Worten begann in der „National-Zeitung" die Besprechung von Hebbels Schauspiel „Maria Magdalena" nach der ersten Aufführung im königlichen Schauspielhause am 22. Februar 1850. Schon damals ertönte also dasselbe Klagelied wie heute über die Schwerfälligkeit, mit welcher die Berliner Hofbühne der dramatischen Produktion folgt, und über die Rücksichten, welche diese Bühne trotz ihrer reichenMittel und ihrer vorzüglichen Kräfte grade von den bedeutensten Erscheinungen der Literatur fernhält. Hebbel hatte den Plan zu seinem Stück in München entworfen, es in Hamburg und Kopenhagen zu schreiben begonnen und in Paris zu Ende geführt. Ein seltsamer Zufall, daß ein Drama, dessen Handlung wie ein Leichenbegängnis wirkt und den Zauschauer durch die Eintönigkeit von Jammer und Verzweiflung zermalmt, gerade in der lebenslustigsten

und heitersten Welt geschaffen wurde. Der Dichter, damals ein Mann von dreißig Jahren, hatte bereits durch „Judith und Holofernes“ und „Genoveva“ gezeigt, daß er nach den höchsten künstlerischen Zielen strebe und durch die Kraft seiner Phantasie der Bühne neues Blut zuführe. Aber länger als sechs Jahre ließ ihn die Berliner Hofbühne warten, bis sie sich endlich zur Aufführung entschloß, nicht weil sie an einen Erfolg des Werkes glaubte, sondern weil sie sich damit von der lästigen Verpflichtung loskaufen wollte, die später verfaßte und gänzlich verunglückte „Julia“ Hebbels geben zu müssen. Dem A. G. unterzeichneten Bericht der „National-Zeitung“ entnehmen wir die damalige Besetzung der Hauptrollen. Theodor Döring, in der Blüte seiner Kraft und seit fünf Jahren Mitglied des Schauspielhauses, zeigte als Tischler Anton, daß er nicht nur der Meister des überquellenden Humors war, sondern sich auch in die Tiefen herber, grausamer Charakteristik einzuleben verstand. Klara Hoppé, die im Sommer vorher nach kurzer Ehe ihren Mann, den bekannten geistreichen Charakterspieler, verloren hatte, gab mit ihrer klugen Weiblichkeit und rührenden Empfindung die Rolle der Clara. Als Karl stand von Lavallade, als Sekretär Hendrichs, als Leonhard Franz auf der Bühne. Die Aufführung scheint befriedigt zu haben, mit Ausnahme der Dame, welche die Frau des Tischlermeisters zu spielen hatte, denn für sie findet der Kritiker überhaupt kein Wort. Dennoch war das Stück nicht zu halten. In großen Zwischenräumen wurde es vom Februar bis zum Mai überhaupt nur dreimal gegeben. Dafür kam es an den Privattheatern mit namhaften Gästen und besserem Erfolg zur Aufführung. Noch in der Mitte der siebziger Jahre traten Marie Seebach darin im Berliner Nationaltheater und später Frau Wolter im Residenztheater auf, jene mit ihrer zitternden, sich innerlich zerarbeitenden Empfindung, diese mit der Kraft des leicht aufflammenden Gefühls. Im Frühling 1885 versuchte sich Hedwig Niemann im Deutschen Theater als Clara. Neben ihr stand Förster auf der Bühne, der als Tischlermeister Anton den Geist des Wiener Burgtheaters verkörperte, eine wohlgelungene Kopie von Anschütz lieferte und dabei ahnen ließ, welche Förderung dem Stück dort durch die Gattin des Dichters als Clara, Löwe als Sekretär und Fichtner

als Karl zu teil geworden war. Im November 1897 wurde die Tragödie mit Herrn Molenar als Anton und Fräulein Poppe als Clara im Berliner Schauspielhause neu einstudiert, ohne sich zu halten.

Man kann „Maria Magdalena“ nicht entbehren und doch fürchtet man sich fast, das Stück wiederzusehen. Es liegt auf dem Wege, der durch Schillers „Kabale und Liebe“ ein bleibendes Denkmal erhalten hat, eine Dichtung, die dem deutschen Volksschauspiel ein unverrückbar festzuhaltendes Ziel zeigt. Aber mit seinem Grau in Grau und seiner Häufung von schrecklichen Begebenheiten, mit der Künstlichkeit seiner Voraussetzung und der ausgetiftelten Tragik bleibt es auch für den, der an die stärksten Bühneneindrücke gewöhnt ist, eine wahre Seelenmarter. Wenn große Leidenschaften den Menschen in den Abgrund reißen, nachdem sie ihn in der ganzen Schönheit seines Wollens und Vollbringens gezeigt haben, so stimmt uns das zu reinem Mitgefühl, und wir können die Wesen nicht genug beneiden, die ihr Leben im Guten wie im Schlimmen so voll ausgekostet haben. In „Maria Magdalena“ entspringt die Sünde aber keiner schönen Leidenschaft, sondern sitzt wie eine hagere verkümmerte Alte vor einem Aschenhaufen, in dem gerade das letzte Fünkchen erstorben ist. Clara, die Tochter des Handwerkers mit dem krankhaft ausgebildeten Ehrbegriff und der abscheuliche Schreiber Leonhardt bilden das seltsamste Liebespaar von der Welt. Der Schreiber, der sich eben beim Bürgermeister eine Anstellung erschlichen hat, ist ein berechnender Egoist, der das Mädchen nur verführt hat, um sich ihrer kleinen Mitgift zu versichern. Clara empfindet nichts für ihren Bräutigam und hat sich dem ungeliebten Mann nur deshalb hingegeben, um einen Jugendfreund, den Sekretär, dem ihr Herz entgegen schlägt, der aber lange nichts mehr von sich hatte hören lassen, zu vergessen. Man muß das Konstruierte dieser Vorgeschichte, die außerhalb aller Natürlichkeit liegt, vergessen, um der von einer Katastrophe zur anderen stürzenden Handlung, die mit der härtesten Verstandesarbeit zusammengehämmert ist und der matt schattierten Charakteristik menschlich zu folgen. „Maria Magdalena“ ist eines der kürzesten Stücke unserer Bühne und doch ist in seine drei Akte mehr Grauen und Entsetzen hineingebannt als in irgend ein anderes

modernes Drama. Die vom Krankenbett aufgestandene Mutter geht über den Friedhof und wirft in das Grab, das der Todtengräber auf Vorrat ausgeschaufelt hat, frische Blumen hinein, als ahne sie, daß sie selbst in das dunkle Haus hinabsteigen werde. Clara hat nicht das Glück der Liebe kennen gelernt und trägt doch von dem Schreiber ein Kind unter dem Herzen. Ihr Vater, der Tischlermeister, ist ein Fanatiker des Ehrbegriffs, der sich mit dem Rasiermesser den Hals abschneiden würde, wenn er die Schande seiner Tochter erführe. Und nun bricht das Unwetter los, um sich Schlag auf Schlag zu entladen. Der Sohn des Handwerkers wird zu Unrecht des Diebstahls angeklagt und verhaftet. Als die Häscher Haussuchung halten, bricht die von der Krankheit geschwächte Mutter tot zusammen. Der zweite Akt verläuft nur äußerlich ruhiger, wühlt aber im Herzen Claras, die von ihrem Schuldgefühl erdrückt wird, dem Vater nicht ins Gesicht zu sehen wagt und auf ihr Verhängnis wartet wie der Verurteilte auf die Hinrichtung, mit Qualen ohne Ende. Im dritten Akt fordert der edelmütige Sekretär, der das arme Geschöpf liebend in seine Arme schließt, aber auf ihr Schuldgeständnis doch in die Worte: „Darüber kann kein Mann weg!“ ausbricht, den elenden Schreiber zum Duell, schießt ihn über den Haufen, erhält aber selbst eine tödliche Wunde. Der freigelassene Karl, den seine Umgebung anwidert, verläßt die Werkstatt seines Vaters und geht nach Amerika. Clara stürzt sich in den nächsten Brunnen und der alte Mann, der seinen Trotz bis zum Schluß bewahrt, schließt das Stück mit den Worten: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“

So lange es Bühnen gibt, die ihre Zuschauer nicht nur unterhalten, sondern auch erschüttern wollen, wird man „Maria Magdalena“ ab und zu geben müssen, wenn man auch niemals auf lebhaften Zuspruch rechnen darf. Gegenüber den gewaltigen Vorzügen des Werkes, der markerschütternden Größe seines Aufbaues und der Wucht der Charaktere stehen auffallende Schwächen. Licht und Schatten richtig zu verteilen war nicht die Sache Hebbels, der bei dieser Arbeit von der Erinnerung an seine armselige und elende Jugend zu Boden gedrückt wurde und sich von diesem trostlosen Eindruck nicht wieder losreißen konnte. Mit seinem ruhelos ar-

beitenden Verstande bohrt er an den Dingen herum und verstopft sich Türen und Fenster, damit kein Strahl Sonne, kein bißchen frische Luft in diese bleiche Schattenwelt eindringe. Bei aller Bewunderung für Hebbel erkennt man doch die überlegene Größe Schillers, wenn man „Kabale und Liebe" mit „Maria Magalena" vergleicht. Welche Fülle von Farben und Tönen, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks von der romantischen Überschwenglichkeit des Liebespaares bis zu dem so sorgfältig abgestuften schurkischen Wesen eines Präsidenten und eines Wurm, welch ein Gegensatz zwischen dem Humor, mit welchem der Hofmarschall von Kalb durchgeführt ist, und der knorrigen Größe des alten Miller! Der Humor fehlt Hebbel vor allem gänzlich und damit die feinste Würze in der Speise, die uns das Schicksal vorsetzt. Das wirkliche Leben ist bei aller Pein, die es bei der Verkettung von Schuld und Sühne über die Menschen verhängt, doch viel weniger grausam als dieser Dichter, der immer nur kalt und streng brütet und bei seinem übertriebenen Ernst ganz vergißt, wie es auch den erschütterndsten Augenblicken niemals an launischen Zufällen fehlt und wie jene sich von diesen am stärksten abheben und für die reine ästhetische Wirkung geradezu unentbehrlich sind.

* * *

Ein anderes, ebenso tiefsinnigs wie seltsames Stück „Gyges und sein Ring" hatte man zuerst dem „Deutschen Theater" überlassen, wo es zuerst mit dem Ehepaar Sommerstorff 1890 schauspielerisch nicht genügend herausgearbeitet war, aber acht Jahre später mit Joseph Kainz als König und Fräulein Dumont als Rhodope eine schärfere geistige Physiognomie erhielt. Im Januar 1903 ist das markige, hartgefügte Stück vom Schauspielhause übernommen und mit seinen ersten Künstlern dargestellt worden. Hebbel hat es viel schneller vollendet als man nach dem schweren Gefüge der Handlung vermuten sollte. Er begann es im Frühling 1854, ließ es allerdings ein halbes Jahr liegen, brachte es dann aber schon im Herbst zu Ende, sodaß seine Ausarbeitung ihn nicht länger als drei Monate beschäftigte. Es ist wie Maeterlincks „Monna Vanna" aus einer Situation entwickelt, die uns wie eine Tragödie der weiblichen Schamhaftigkeit berührt. Aber während Maeterlinck in

einer geschlossenen Weltanschauung lebt und ausschließlich an Italien und die Renaissance denkt, vermischt sich bei Hebbel Antikes mit Modernem zu verschlungenen Wegen, auf denen wir nur vorsichtig vorwärtsschreiten und immer fürchten, das Ziel aus den Augen zu verlieren. In die Barbarei der alten Fabel, wie sie uns Herodot erzählt, trägt Hebbel seinen aufs Äußerste verfeinerten Kunstverstand hinein und sucht ein Problem zu bewältigen, das uns mit starken Klammern festhält, ohne in unserer Seele das Gefühl der vollen künstlerischen Klärung zu hinterlassen. Der „Vater der Geschichte" erzählt von Kandaules, dem König von Lydien und letzten der Herakliden, wie er um Thron und Leben durch die Hand seines Lieblings Gyges kam, weil er sich im Gefühl, das schönste Weib zu besitzen, dazu verleiten ließ, ihm den unverhüllten Reiz seiner Frau in der Nacht aus einem Versteck zu gönnen. Die Königin habe den Verrat entdeckt und von Gyges gefordert, daß er entweder sterbe oder den König erschlage und sich dadurch das Reich und ihre Hand erobere. Gyges sei durch die Tötung seines Freundes dann wirklich in den Besitz des Thrones und der Königin gelangt. An diese Erzählung knüpfte Hebbel zunächst ein Plato entlehntes romantisches Motiv, indem er Gyges zum Besitzer eines Ringes machte, der ihn durch eine bestimme Drehung am Finger unsichtbar werden ließ, wie es in der deutschen Sage durch das Aufsetzen der Tarnkappe geschieht.

Aber den Dichter reizte es vor allem, den Stoff mit dem engverschlungenen Gewebe seiner Psychologie zu umspinnen, die Empfindungen dieser drei Menschen zu Atomen zu zerkleinern und dazwischen ein unruhig flackerndes Zickzack von Gedanken und Motiven laufen zu lassen. Das Elementare der Leidenschaft wird bei ihm durch den Begriff von Keuschheit und Ehre verdrängt, der auf einer Messerschneide schwankt. Das Einfache wird auseinander gefasert, das Natürliche solange hin und her gewendet, bis es uns wundersam und unbegreiflich erscheint. Der dicke Nebel, der über dem alten Märchenstoff braut, wird durch einen modernen Luftzug durcheinander getrieben und doch nicht ganz verjagt. Vor allem bleibt der Schluß der Tragödie, wenn die beiden Freunde um Tod und Leben miteinander fechten, ein schwer löslicher Bestandteil

der Dichtung. Hebbel hat das ebenfalls gefühlt und seine Zuschauer durch die mystische Betrachtung des Königs über den „Schlaf der Welt“ in eine Art Betäubung versetzt, um ihnen den Glauben an diese künstliche und gewaltsame Wendung beizubringen. Aber schon Emil Kuh, der doch ein so geschickter und warmherziger Anwalt Hebbels ist, weiß sich hierbei nicht mehr zu helfen. Er erkennt die Spitze des Modernen, die in den harten antiken Stoff hineingebohrt ist und meint, daß diese Wendung weder den barbarischen Lydiern noch den naturvollen Griechen entspreche, sondern eher von einem Franzosen der Neuzeit erklügelt sein könnte. Shakespeare, das reine Organ der Natur, hätte so etwas nicht im Fiebertraum ersinnen können. Aber die Atmosphäre des Dramas wird immer schärfer und abstrakter. Eine Überraschung drängt die andere vorwärts in einer Luft, in der man nur noch kurz und hastig atmen kann. Die Königin vermählt sich vor dem Altar der Hestia mit Gyges, scheidet aber sofort wieder von ihm, indem sie sich mit einem Dolchstoß den Tod gibt. Das Bild packt uns, aber es ist mehr von einem großen Denker, der die Kunstformen mit glänzendem Verstand beherrscht, als von einem Dichter ersonnen, der den tiefen Sinn des Werdens und Vergehens unversehrt bis zur Wurzel ans Tageslicht fördert.

Wir wollen aber nicht weiter an diese Mängel des Stücks erinnern, die klar genug hervortreten, sondern lieber seiner Vorzüge gedenken, in die man erst allmählich eindringt und die der Bühne eine mächtige Aufgabe stellen. In zweimal vierundzwanzig Stunden sammelt sich das Unwetter über den Häuptern dieser Menschen und entladet sich in furchtbaren Schlägen, als ob eine unsichtbare Hand dazwischen fahre, ein schreckliches Gift ihre Sinne verwirre. Zuerst nimmt der König Kandaules unsere Aufmerksamkeit in vollstem Maße in Anspruch, der kraftvolle selbstbewußte Mann, in dessen Adern das Blut des Herkules rollt. Ein prächtiges Spiel mit Ringern, Faustkämpfern, Wagenlenkern nnd Diskuswerfern ist eben beendigt. Gyges wird vom Volk als Sieger gefeiert und blickt verlangend zu den lächelnden Schönen auf dem Balkon empor, an Kraft ein voller Mann, in seiner Empfindung noch ein Jüngling, der das Süße und Bestrickende des Weibes nur zu ahnen vermag

und daher umsomehr der Gefahr ausgesetzt ist, diesen Zauber zu unterliegen. Die Erregung des Kampfspiels hat ihn erhitzt und ermüdet. Musik ertönt und in den Bechern perlt der Wein. Die Scene verlangt einen sinnverwirrenden Pomp, denn sie soll uns das folgende erklären, indem das eigentliche tragische Motiv steckt. Aber die traurigen Gestalten, die im Schauspielhause die Beine schlenkerten und mit den flachen Trinkschalen, den Weinkrügen ohne Rücksicht auf die edle Bacchusgabe herumsprangen, boten einen zu armseligen Anblick, als daß man an das Hitzige, Lustige und Übermütige der Situation hätte glauben können. Der König streckt sich auf sein Ruhebett aus und wie er einen Zug nach dem andern tut, bemerkt er schmunzelnd, das sich das Blut des Jünglings nach andern Preisen als den im Spiel errungenen sehnt. Er neidet ihm seinen Sieg nicht, aber es reizt ihn doch, über die Unerfahrenheit des Gyges und sein Rotwerden vor den Mädchen zu spotten. Er erinnert ihn leichthin daran, daß all diese Schönheiten nichtig seien im Vergleich zu dem göttergleichen Schatz, den er in seinem Weibe Rhodope sein eigen nenne. Das Herz legt sich ihm auf die Zunge, er will nicht länger mit dem, was er weiß, nur prahlen. Gyges soll das einzige Wunder selbst erschauen, und zwar mit Hülfe des Ringes, der in unsichtbar macht. Die Scene im Schlafgemach der Königin, die Argwohn empfindet und einen Schmuck vermißt, während Gyges beim Drehen des Ringes sich fast verraten hätte und nur durch den König verdeckt wurde, hat Hebbel nicht auf die Bühne gebracht. Aber von nun an ist aller Sonnenschein aus dem Leben dieser Menschen gewichen. Eine schwere Verdüsterung zieht in ihre Seelen ein, sie verzehren sich innerlich an dem, was vorgefallen ist, der König an der Schuld, die er aus Undachtsamkeit auf sich geladen hat, Gyges an der Liebesgewalt, die der Anblick der unverhüllten Frauenschönheit in ihm entzündet hat und die Königin an der Ahnung, daß sie namenlos beschimpft sei. Daß Gyges, der zuerst den Tod von der Hand des Königs erbeten hat, den Hof verlassen will, gibt Rhodope Grund zu neuem Argwohn, bis sie aus dem Munde des Jünglings die volle Wahrheit erfährt, und nun die Forderung stellt, daß beide Männer um ihr Leben kämpfen sollen.

In diesem Teil der Tragödie herrscht ein unsagbares Gefühl von Angst und Beklommenheit vor, das die Menschen wie mit immer fester angezogenen Schrauben quält. Das eheliche Band, das den König mit der schönsten und schamhaftesten Frau vereinigt hat, zerreißt plötzlich. Die treuesten Freunde treten sich mit gezückten Schwertern gegenüber. Ein Blutgeruch steigt auf und durchzieht den Palast bis zum Gemach der Königin. Diese verdichtete, tragische Stimmung zu finden und sie bis zum Schluß immer düsterer anzuschlagen bis uns der Atem benommen wird, bildet eine schwierige Aufgabe für die Regie und die Darsteller. „Wie ist das filtriert", meinte Grillparzer, als er diese Tragödie las, in welcher das Gefühl tropfenweise durch die Reflexion rinnt und die Überlegung wieder durch die Empfindung hin- und hergeschoben wird, bis die Menschen an dem Widerspruch, der zwischen Kopf und Herz in ihnen zuckt, zu Grunde gehen.

*　　*　　*

Hebbels „Genoveva" war bisher nur am Wiener Burgtheater wenige Male zur Aufführung gelangt, und zwar, da man die Heilge nicht bei ihrem richtigen Namen zu nennen wagte, unter dem Titel „Magellona". Laube, der dem Dichter immer unfreundlich gesinnt war und ihm die klar gestaltende Bühnenphantasie absprach, benutzte sein Amt als Direktor dazu, das Werk mit der einen Hand über die Taufe zu halten und mit der andern zu erwürgen. Er kam Hebbel scheinbar entgegen und ließ ihn die Einrichtung seines Dramas selbst vornehmen, brauchte aber die bewährte List aller Bühnenleiter, die ein gedankenvolles und schwieriges Werk wieder abschütteln wollen. Er ließ den Wienern keine Zeit, sich in den gewaltigen Tiefsinn der Dichtung einzuleben, sondern brachte sie im Januar und Februar 1854 schnell sechsmal hinter einander heraus, spielte den Erstaunten, daß das Stück „nichts mache" und setzte es dann für immer vom Spielplan ab. Immerhin benahm sich der alte Theaterfuchs dem Dichter gegenüber würdiger als die Berliner Intendanz. Hebbel hatte die Arbeit im Winter 1840 auf 41 vollendet und eine Abschrift nach Berlin geschickt, an den Grafen Redern, der im letzten Jahr seiner Amtsführung stand und das Stück als zur Aufführung ungeeignet an den Autor wieder zurück-

sandte. Im Januar 1897, nachdem fast zwei Generationen dahin gegangen waren, suchte das Schauspielhaus das Verschulden wieder gut zu machen. Die spröde, scheinbar unnahbare und bühnenfremde „Genoveva" sprengt nicht nur äußerlich den Rahmen des Theaters, sondern legt auch mit ihren Episoden und Abschweifungen, ihrer selbstquälerischen Dialektik und gleichmäßigen Fieberglut der Empfindung der Darstellung eine abschreckende Menge von Schwierigkeiten in den Weg.

Hebbel kannte die Genoveva des Malers Müller und die von Ludwig Tieck. Jene war für ihn eine willkürliche Nachahmung Shakespeares mit frischer rheinischer Lokalfarbe, aber zwecklosem Umherspringen der Handlung, diese eine im einzelnen hübsche, im ganzen aber undramatische Spielerei, die Goethe im Gespräch mit seinem neunjährigen Söhnchen schalkhaft mit Farben und Blumen, mit Spiegeln und Zauberkünsten verglichen hat. Aber auch dem Hebbelschen Werke fehlt viel zu einem ohne weiteres einleuchtenden Drama, das man häufig spielt und gern sieht. Bei der scenischen Einrichtung, die Oberregisseur Grube mit ihm vorgenommen hat, mußten fünfzehnhundert Verse einfach über Bord geworfen werden, um Luft für die düster fortschreitende Handlung und Klarheit für die Charaktere zu schaffen. Das Zermarternde und quallvoll Zuckende des Ganzen konnte freilich nicht beseitigt werden, denn darin liegt recht eigentlich seine Seele. Eine Folterbank wird vor uns aufgeschlagen, auf welche ein Teufel in Menschengestalt einen Engel mit irdischen Zügen festschmiedet, um in namenlos zu peinigen. Aber zum Schluß muß der Böse die überlegene Gewalt des Guten anerkennen, während sich der getretenen Unschuld der Weg zum himmlischen Paradiese eröffnet. Denn auch Hebbel sieht in Genoveva eine Heilige, die durch ihr Dulden den Zorn Gottes beschwichtigt und den Untergang der sündigen Welt aufhält. Aber im übrigen erfüllte der Dichter die Legende mit seinem allerpersönlichsten Empfinden. Untreue in Liebessachen zu schildern lag ihm damals besonders nahe, denn er hatte seine Elise Lensing, die ihm nicht nur mit ihrem kleinen Besitz und der Arbeit ihrer Hände, sondern auch mit ihrer Weibesehre opferfreudig entgegengekommen war, verlassen und quälte die Unglückliche mit den Berichten von einem

Liebesglück, das er wo anders gefunden hatte. Aus diesen Erfahrungen und den grüblerischen Gedanken, die sich um sie ansetzten, schöpfte der Dichter den Stoff zu seiner Genoveva.

Von Rittern, die zum Kampf gegen die Heiden ausrücken, und vom Siege des Christentums über diejenigen, die gegen seine Gebote freveln, ist darin die Rede. Aber einer genaueren Zeitbestimmung ist Hebbel absichtlich aus dem Wege gegangen und unter sein Personenverzeichnis setzte er lakonisch die Bemerkung: „Zeit: die poetische." Das muß in uns die Vorstellung erwecken, daß wir es in dem Stück mit Menschen zu tun haben, die überall und immer vorkommen können. Aber schon die Art, wie die beiden Hauptpersonen des Dramas zu einander stehen, läßt die Absonderlichkeit dieses Werkes erkennen. Der Pfalzgraf Siegfried zieht mit seinen Rittern in den Krieg und überläßt die Fürsorge für sein Weib Genoveva dem jungen Golo, der eben zum Mann herangeblüht ist und für den jener eine halb väterliche, halb brüderliche Liebe zur Schau trägt. Kaum hat Siegfried das Schloß verlassen, so prasselt und lodert in Golo eine dämonische Sinnenglut auf, die sich das reine Frauenbild der Gräfin zum Opfer erwählt und, da die Befriedigung dieses Verlangens versagt wird, wie im Wahnsinnstaumel aus verzehrender Liebe in wüsten Haß umschlägt. Der liebende Golo fällt der Gräfin begeistert zu Füßen. Er will sich in sein Schwert stürzen und bedeckt das Bild, welches der Maler von ihr angefertigt hat, mit glühenden Küssen. Der hassende Golo erfindet die teuflische Komödie, daß ein Diener des Schlosses sich in das Schlafzimmer Genovevas einschleichen und hinter ihrem Bett verbergen muß. Dann stürzt Golo mit den übrigen herbei, bezichtigt die Frau gemeiner Buhlschaft und läßt sie bei Wasser und Brot in einen finstern Kerker sperren, sie und ihr neugebornes Kind. Golo reist zum Pfalzgrafen und erzählt ihm das Märchen von Genovevas Untreue. Siegfried glaubt alles, gerät außer sich und gibt dem, den er für seinen besten Freund hält, sein Schwert, damit er sein Weib in Stücke haue. Die Henkerstat überläßt Golo seinen Leuten, wird aber, nachdem er das Entsetzliche für vollbracht hält, von Reue und Verzweiflung erfaßt und sticht sich die Augen aus. In Wahrheit war zwischen den Knechten, als das Gericht vollzogen werden

sollte, ein Streit ausgebrochen und Genoveva konnte mit ihrem Kinde in den Wald fliehen, wo sie in einer Höhle hauste, um nach sieben Jahren ihren dort zufällig jagenden Gatten wieder zu finden.

Jeder andere Bühnendichter würde die beiden Hauptcharaktere des Stücks in ein dramatisches Gegenspiel zu einander gebracht haben. Liebesraserei des Mannes auf der einen und abwehrende Unschuld des Weibes auf der andern Seite können nicht neben einander herlaufen, ohne daß sich Handeln und Dulden gleichmäßig verteilen. Bei Hebbel ist aber Golo der Virtuose der verliebten Grausamkeit und Genoveva das Opfer, das an den Operationstisch fest gebunden ist und alle Vivisektionen ruhig an sich vornehmen läßt. Ein Vogel, nach dem eine Katze ihre Krallen ausstreckt, wehrt sich mehr als diese Heilige. Golo kann, nachdem er seine Liebe erklärt hat, nicht mehr zurück. Er hat das Vertrauen seines Herrn und Freundes schändlich mißbraucht und denkt die begangene Sünde dadurch in Vergessenheit zu bringen, daß er sie durch eine größere in Schatten stellt. Kann er sich die Wollust des Genießens nicht verschaffen, so will er wenigstens die Wollust des Zerstörens kennen lernen. So erfindet er unerhörte Martern, um Genoveva zu quälen und jede Phase des Leidens, das über die Gräfin verhängt wird, bildet einen neuen Kitzel für seine entartete Phantasie. Er betrachtet sein Opfer und dann sich selbst. Jedes Gefühl, das in ihm entsteht, analysiert er. Er stellt sich die Situationen so dar, wie sie ihm augenblicklich passen, prüft die Fieberglut, die in ihm vorhanden ist und sich fortwährend steigert, an seinen Verstandeskräften, führt täglich und stündlich Buch über die Eingebungen seiner sündhaften Natur und monologisiert sich auf diese Weise durch das ganze Stück hindurch. Es ist eine Art von sexueller Verrücktheit, die ihm im Gehirn tobt und über die allein ein Forscher wie Krafft-Ebing urteilen kann. Den Teufeleien dieses Mannes liegt kaum noch etwas menschliches zu Grunde. Mit der alten Hexe Margarete, die in Straßburg ihre Visionen offenbart, machen wir aber den Übergang zum völligen Spuk. Sie ist übrigens die schwächlichste von den episodenhaften Figuren, die sich durch das Drama ziehen. Die stärksten sind der von den Christen mißhandelte Jude, der auf die durch Aberglauben und Unduldsamkeit entstellte Heilandslehre wilde

Flüche herabschickt, und der tolle Klaus, das Tier in Menschengestalt, in dem aber der Gedanke der christlichen Nächstenliebe plötzlich aufblitzt und die Ermordung Genovevas verhindert.

Das Grausliche dieser Vorgänge wäre nicht zu ertragen, wenn Hebbel die eigentliche Handlung nicht lieblich und anmutig eingeleitet und beschlossen hätte. Das Drama beginnt mit dem Abschied, den Siegfried von seiner Gemahlin nimmt. Er tritt in voller Rüstung bei grauendem Morgen in den Schloßhof. Ein leichtes Frösteln durchschauert seine Glieder, während von draußen die Trompeten schmettern und ihn an den Aufbruch mahnen. Da naht Genoveva, sein Weib, und sie, die sonst so bescheiden, einfach und keusch zurückhaltend ist, wirft sich dem geliebten Mann an die Brust, kann sich an seinen Lippen nicht satt küssen und fällt ohnmächtig dem bei ihr stehenden Golo in die Arme. Dieser ist durch die Glut, die bei den Eheleuten während der Trennungsscene entfacht wurde, angesteckt worden. Er erkennt, daß die Frau, die ihm wie eine Heilige erschienen war, voll Leidenschaft ist und drückt der Ohnmächtigen, deren Gedanken ausschließlich bei dem scheidenden Gatten weilen, einen heißen Kuß auf den Mund. Damit ist er den höllischen Mächten, in deren Solde er steht, verfallen und unaufhaltsam rollt nun sein Schicksal durch nicht auszudenkende Schändlichkeiten seinem schrecklichen Ende entgegen. Den Epilog des Dramas hat Hebbel erst zehn Jahre später geschrieben. Er ist unseres Erachtens der poetisch wertvollste Teil des ganzen Werkes, gerade so menschlich rührend und gesund wie die vorausgegangenen fünf Akte übertrieben und krankhaft sind. Ein Stück echt deutscher Waldespoesie tut sich vor uns auf und die reinsten und stärksten Gefühle, von denen die Menschenbrust etwas weiß, die Liebe des Mannes zum Weibe und der Mutter zum Kinde, werden in edeln, mächtig anschwellenden Melodien ausgedrückt. Eine Hirschkuh hat die Schritte des Pfalzgrafen in eine weit abgelegene Einsamkeit und zu der Höhle gelockt, wo Genoveva mit ihrem Knaben Schmerzenreich schon sieben Jahre gehaust hat. Wie beide sich im Übermaß des längst nicht mehr gehofften Glücks zuerst anblicken und sich mit Tränen der Rührung in die Arme sinken, wie sie die Bitte des Vaterunsers, das uns unsern Schuldigern zu vergeben heißt, im

Hinblick auf Golo aussprechen, Siegfried nach den sieben Leidensjahren auf sieben glückliche Jahre rechnet, Genoveva aber den Herrn, der ihr dann winken möge, nur um sieben Tage bittet, das alles ist von wunderlicher Schönheit, wie auf Goldgrund ausgeführt, aber leider nur ein kurzer Genuß nach der langen Qual, die uns diese Hebbelsche Trägödie auferlegt.

* * *

Der „Engel von Augsburg", das schöne Bürgermädchen Agnes Bernauer, das wegen seiner treuen Liebe zum Herzog Albrecht von Bayern von dessen Vater zum Tode verurteilt und im Jahre 1435 durch die Hand des Henkers von der Donaubrücke bei Straubing ins Wasser gestürzt wurde, bildete früher einen dankbaren Stoff für Ritter- und Spektakelstücke. Namentlich nach dem Erscheinen des „Götz von Berlichingen" suchte man die unglückliche Baderstochter als Opfer eines tragischen Verhängnisses, das sich volkstümlich behandeln ließ, in ähnlicher Weise zu schildern, wie es Goethe bei der Charakterisierung des Ritters mit der eisernen Hand und seiner Umgebung vom Kaiser bis zum Bauern in unübertrefflicher Weise gelungen war. Von diesen Stücken hat das Trauerspiel des Münchener Grafen von Törring, das im Jahre 1781 anonym in Frankfurt a. M. erschien, am meisten Glück gehabt, denn es wurde lange auf großen und kleinen Theatern gespielt und auch von Kennern der Bühne keineswegs gering geachtet. Vier Jahre nach seinem Erscheinen besprach es Engel, der spätere Leiter des Berliner Nationaltheaters, ausführlich in seiner „Mimik" und bezeichnete es als Muster geschickter und echt dramatischer Scenenführung. Die Arbeit hatte auch wirklich viel gutes, denn sie paßte sich mit sicherem Blick für das Theatralische dem Empfinden eines naiven Publikums an und brachte in treuherziger Weise den deutschen Grundzug von Romantik zur Geltung, ohne sich um feinere Motive viel zu kümmern. Erst in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts bemühten sich zwei namhafte Dramatiker unabhängig von einander, das Äußerliche und Grobe der geschichtlichen Überlieferung künstlerisch zu überwinden und den auftretenden Personen einen tieferen psychologischen Gehalt zu verleihen. Der eine war Otto Ludwig, der sich fast drei Jahrzehnte an dem Stoff abgemüht und ihn in seiner grübelnden Weise

nicht weniger als siebenmal ausgeführt hat. In dreiundzwanzig starken Heften liegen die Früchte dieses qualvollen Ringens um den Preis der Vollendung vor, und ihr Herausgeber, Moritz Heydrich, hat vollkommen recht, wenn er sagt, daß sich in unserer Literatur kein zweites Beispiel einer so beharrlichen und trotz alledem erfolglosen Beschäftigung mit einem Stoff findet, der den Dichter leidenschaftlich begeisterte und zugleich doch über seine Kraft ging. Nachdem sich die vier ersten Bearbeitungen als undenkbar für eine Bühnenaufführung erwiesen hatten, stellte Ludwig alle wesentlichen Motive in seinem Stücke nochmals um und legte aufs neue dreimal die Hand an, bis ihn Krankheit und Tod daran hinderten, die letzte Fassung der Bernauer-Tragödie, die ihn endlich zu befriedigen schien, zu Ende zu führen.

In einer weit glücklicheren Stimmung befand sich Friedrich Hebbel, als er vom September bis zum Dezember 1851 die fünf Akte seines Trauerspiels in Wien vollendete. Er fühlte sich nach seiner eigenen Versicherung bei der Arbeit unendlich wohl und meinte nach ihrer Vollendung seine bisherigen Dramen weit übertroffen zu haben. Wer für den Dichter ein mehr als oberflächliches Interesse empfindet, wird gewiß nicht versäumen, wenigstens von Fall zu Fall, die beiden Bände seiner „Tagebücher" und seinen in gleichem Umfang erschienenen „Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen" zur Hand zu nehmen, die Felix Bamberg im Verlage von G. Grote in Berlin mit rühmenswerter Sorgfalt herausgegeben hat. In jenem Werke offenbart sich uns die innere, in diesem die äußere Geschichte seines Dichtens. Wie wir dort von seinem fiebernden Schaffensdrang, von seiner peinigenden Selbstbeobachtung ergriffen werden, empfangen wir hier Beiträge zur modernen Literatur- und Theatergeschichte von bleibendem Wert.

Im Hinblick auf die Schicksale seiner „Agnes Bernauer" kommt vor allem der Brief-Wechsel mit Dingelstedt in Frage, der als Intendant des Münchener Hoftheaters wie später in Weimar und Wien stets das wärmste Interesse an den Schöpfungen dieses Dichters bekundet hat, weil ihn das Tiefe und Gewaltige darin anzogen und das Originelle und Eigensinnige in der Führung der Handlung seiner Regiekunst glänzende Aufgaben boten. „Sie haben mir ein

prachtvolles Geschenk gemacht," schreibt er ihm nach dem Empfang des Stückes, „Agnes Bernauer ist der Juwel in Ihrer Krone, wie es in meinem Repertoire ein Glanzpunkt werden wird, neben Antigone, der klassischen Schwester und Judith, der biblischen — die sich selbst opfert, wie jene geopfert werden — unvergänglich strahlend." Bald fühlte sich jedoch Dingelstedt in einer bedrängten Lage, denn gleichzeitig mit Hebbel hatte auch Melchior Meyr ein Stück desselben Inhalts bei ihm eingereicht und auch an den König geschickt, dem er persönlich bekannt war und von dem er als Bayer eine Bevorzugung vor dem knorrigen norddeutschen Dichter erwartete. Erst mußte also dies Hindernis mit diplomatischem Geschick aus dem Wege geräumt werden. Dingelstedt nannte das Meyrsche Drama eine „Komödie im Phrasengange alter Zeit" und schickte es an Hebbel ein, der ihm natürlich Recht gab, sie eine „Hopfenstange" schalt, die der Verfasser mit „welkem Laube vom vergangenen Jahre aufgeputzt" habe und dafür die ihm ungefährliche alte Törringsche Bearbeitung um so mehr herausstrich. Meyr bekam alsbald seinen Korb und noch einige Fußtritte in dem erwähnten Briefwechsel dazu. Nun fürchtete Dingelstedt aber eine Aufführung dieser tatsächlich schwächlichen Arbeit in Berlin und unangenehme Folgen, die ihm daraus für seine Stellung in München erwachsen könnten. Hebbel sandte infolgedessen seine Tragödie sofort nach Berlin, um jenes „Gemisch von Arroganz und Philistrosität", wie er es nannte, aus dem Felde zu schlagen. Trotzdem wurde Melchior Meyr's schwächlicher „Herzog Albrecht" 1852 im Berliner Schauspielhause gegeben.

In der letzten Märzwoche 1852 ging Hebbel „Agnes Bernauer" in München in Scene, interessierte als Liebesdrama, stieß aber mit der Behandlung des darin triumphierenden Staatsgedankens das Publikum um so mehr ab, als die Aufführung ungenügend gewesen sein soll. Dingelstedt wurde wegen seiner Zurücksetzung des Münchener Dichters angegriffen und Hebbel glaubte eine Schmälerung des Erfolgs durch die Wiener Zeitungen auf Laube zurückführen zu müssen, der ihm allerdings niemals wohlgesinnt war. Sein Stück ist ein äußerst seltener Gast auf deutschen Bühnen gewesen. Im Wiener Burgtheater kam es erst im Dezember 1868 mit Fräulein Bognar

in der Titelrolle zur Aufführung und erlebte bis zum Juni 1872 elf Vorstellungen. Das Berliner Hoftheater hatte das „vaterländische Schauspiel" des Grafen Törring vom Dezember 1787 bis zum Dezember 1795 achtmal gespielt. Eine bloße Gefälligkeit scheint die Zulassung eines Bernauer-Dramas von einem ganz unbekannten Autor A. von Schiff gewesen zu sein, einer „historischen Tragödie", die im Januar 1831 nur zweimal erschien. Unsere Hofbühne hat sich also fast ein halbes Jahrhundert besonnen, das Hebbelsche Drama zu geben. Während diese längst fällige Schuld endlich eingelöst wird, taucht am Münchener Hoftheater die in Versen abgefaßte Bernauerin von Martin Greif auf, die wie alle Bühnenarbeiten dieses Autors in mehr oder weniger interessante Einzelheiten zerfällt. Sie hat mit dem Hebbelschen Stück innerlich und äußerlich nicht das Geringste gemein, und wir erwähnen ihrer auch nur der Vollständigkeit halber. Die Aufführung des Berliner Schauspielhauses im Dezember 1900 hat Hebbels Dichtung für unsere Bühne gradezu gerettet.

Daß wir an dem Hebbelschen Drama nicht mehr achtlos vorbeigehen, sondern uns sogar ein wenig schämen, seinen Wert nicht früher richtig erkannt zu haben, spricht zweifellos für die Vertiefung des literarischen Empfindens dem Theater gegenüber. Schwierigkeiten ungewöhnlicher Art bietet ja auch diese Dichtung der Regie, Scenen, bei denen man sich den Kopf zerbricht, wie sie den Zuschauern eindrucksvoll und anschaulich vorzuführen sind und vor allem Verwandlungen innerhalb der Akte, gegen die es keine andere Abhülfe als möglichst schnellen Dekorationswechsel gibt. Aber es lohnt reichlich, mit solchen Hindernissen den Kampf aufzunehmen und dem Publikum zu zeigen, was es an dieser so unerhört vernachlässigten dramatischen Dichtung besitzt. Niemals hat Hebbel wieder ein so echt deutsch empfindendes Liebespaar wie die Baderstochter Agnes und den bayrischen Prinzen Albrecht geschaffen und das Seelenleben zweier Menschen, denen wir vom ersten Wort an aufrichtig zugetan sind, in einen so bedeutenden Rahmen wie die Schilderung des deutschen Reichs gefügt. Dabei ist alles Verstiegene, Erzwungene und Überhitzte, wie er es sonst liebte, vorsichtig abgestreift und nur die volle Wärme und Innigkeit zweier Menschen übrig geblieben,

die für einander geschaffen sind und in ihrem Glück die Welt vergessen. Agnes ist in jedem Sinne das wohlerzogene Bürgersmädchen, das von einem tüchtigen Vater behütet wird. Ein Hauch von Nachdenklichkeit und Schwermut umgibt sie, als ahne sie, daß die Tragödie der Schönheit sich in ihr verkörpere. Sobald sie nur erscheint, streiten sich Freunde und Verwandte um sie, während die anderen Mädchen neidisch sind und fürchten, daß ihnen ihre Liebhaber abspenstig gemacht werden. Als sie nach dem Turnier in Augsburg von Albrecht angesprochen wird, zittert sie nicht nur vor holder Erregung, sondern auch vor Furcht, daß aus dem stürmischen, wenn auch noch so ehrbaren Werben des Fürstensohnes Unheil erwachsen könnte. Sie bedenkt alles, aber sie fühlt, daß sie ihn liebt, ihn ganz allein. Den treuen Gesellen ihres Vaters zum Manne nehmen, wie es der Gute wünscht, um allem ein Ende zu machen, kann sie nicht, wohl aber ins Kloster gehen. Ein Freund Albrechts, der sie auf die Probe stellt, erkennt, wie alle Versuchung an dieser prächtigen und doch so schlichten Vollnatur abprallt und erbittet mit einem Handkuß ihre Verzeihung. Und Albrecht selbst, wie rein lodert die Liebesflamme in ihm, der seine Jugendtorheiten weit hinter sich liegen sieht und um das Mädchen vor aller Welt wie der ehrsamste Bürger wirbt! Er meint, daß die Schönheit jeden, der ihr huldigt, besser und reiner machen, daß sein Volk unter einer solchen Herrin glücklich werden müsse! Der alte Bernauer kann nicht anders als seinen Kindern den Segen geben, als sie sich von Priesters Hand zunächst heimlich ehelich vereinigen lassen. Albrecht führt seine junge Frau nach Vohburg auf das Schloß seiner Mutter und nun folgt jene von Duft und Poesie ganz erfüllte Scene, in der sie durch die bunt gemalten Fenster auf die entzückende Umgebung blickt, zum Gebet niederkniet, den Brief der verstorbenen Fürstin liest und sich mit deren Diadem schmücken läßt, wobei sie meint, die Brust müsse ihr zerspringen. Albrecht findet in dem geheimen Fach auch einen Totenkopf, aber dieser Anblick macht ihn nicht traurig, denn er ist auf Schlachtfeldern aufgewachsen und weiß, daß er sterben muß. „Doch erst will ich leben!“ ruft er entzückt aus. „Im Himmel gibts Halbselige, sie blicken nach der Erde zurück und wissen nicht warum! Ich weiß es, sie haben ihren Kelch nicht geleert, sie haben nicht geliebt!“

So rein und einfach in diesen Scenen die Liebe des jungen Paares erscheint, so klar und besonnen kommt in der Person des Herzogs Ernst und seines Kanzlers von Preising der Staatsgedanke zum Ausdruck. Der Bayernherzog fühlt sich keineswegs als Träger eines Gottesgnadentums, das ihn von seinem Volke fern hält, sondern lebt in und mit ihm als sein Vater, um sein Land zu kräftigen und zu mehren. Um den Streit zwischen Christen und Juden kümmert er sich nicht, sondern wünscht nur, daß jene nichts borgen und diese sich so benehmen mögen, daß man sie nicht totschlägt. In seinem Lande tun Einigkeit und ein festes Regiment dringend not, damit sich Kaiser Rudolph nicht hineinmische und einen Bissen von dem bereits so arg verkürzten Land wegschnappe. Die Württembergerin, die er seinem Sohne als Frau bestimmte, ist von einem andern entführt worden und er hat ihr sogleich in einer Fürstin von Braunschweig eine Nachfolgerin gegeben. Als er nun von der Liebschaft mit dem Augsburger Mädchen hört kann er darin weiter nichts als einen schnell vorübergehenden Herzensroman seines Sohnes erblicken, dem sein Kanzler Preising ein schnelles Ende machen wird. Aber dessen Worte, so staatsklug und vernünftig sie auch klingen, prallen wirkungsvoll ab, und das einzige was er erreicht, ist, daß Albrecht beim Turnier in Regensburg vor seinem Vater erscheint. Hier wird dem Prinzen vor allem Volke vorgehalten, daß niemand, der mit einem Mädchen in Unehren lebt, an dem Spiel teilnehmen dürfe, und als Albrecht betont, daß Agnes Bernauer seine rechtlich angetraute Frau sei, erklärt ihn der Herzog des Thrones und der Herrschaft für verlustig und seinen kränklichen Neffen Adolph zum Nachfolger in Bayern. Unter wüstem Getümmel, bei dem Albrecht die Bürger und Bauern gegen die ihn verlassende Ritterschaft aufruft, schließt dieser vierte Akt. Nun geht die Anwendung des Staatsgedankens kalt und unerbittlich ihrem Ziel entgegen. Es liegt ein Erkenntnis von den ersten Juristen vor, daß Agnes Bernauer wegen verbrecherischer Verleitung des jungen Herzogs zur unrechtmäßigen Eheschließung zum Tode zu verurteilen sei. Der alte Herzog überlegt ohne Haß was zu tun sei und ob man das Mädchen nicht doch noch retten könne. Die Ehe muß um jeden Preis gelöst werden, denn mittlerweile ist die Nebenlinie ausgestorben

und Empörung und Krieg drohen dem eigenen Lande, wenn Agnes Bernauer nicht beseitigt wird. So unterzeichnet der Herzog schweren Herzens das Todesurteil. Das Liebespaar finden wir in der prächtigen Burg von Straubing wieder. Agnes ist von düsteren Ahnungen erfüllt und hat den Bau einer Totenkapelle für sich bestimmt. Sie will die Stätte, wo sie ihren längsten Schlaf halten soll, schon jetzt kennen lernen. Albrecht scheidet ahnungslos von ihr, mit einem Scherz auf den Lippen und sie sieht ihm schwärmerisch nach, wie er davon reitet. Bald darauf wird die Burg von Feinden überfallen und Agnes ins Gefängnis abgeführt. Der Kanzler sucht sie im Kerker auf und zeigt ihr den Weg zur Rettung, wenn sie in die Scheidung der Ehe willigen wolle. Aber das weist Agnes weit von sich zurück, sie würde Schande auf sich laden, wenn sie da entsagen wollte, wo sie mit Leib und Seele eins ist. Mit den Worten: „Rein war mein erster Hauch, rein soll auch mein letzter sein! Tut mir, wie ihr müßt und dürft, ich wills leiden! Bald weiß ich, ob's mit Recht geschah!" tritt sie den Weg zur Straubinger Brücke an, von der sie in die kalten Fluten der Donau gestürzt wird.

In keinem Teil der Dichtung zeigte es sich bei ihrer Aufführung im königlichen Schauspielhause, daß Hebbel dem poetischen Empfinden seiner Zeit weit voraus war, so deutlich wie bei dem Schluß. Bei den früheren Darstellungen des Stückes in den fünfziger und sechsziger Jahren hat er die Zuschauer stets befremdet und erkältet, die poetische Wirkung des Vorausgegangenen geradezu zerstört. Jetzt zum erstenmal wirkte dies Ende als vollwertige Krönung des ganzen, als Gipfelung der Dichtung in dem politischen Gedanken, daß nur in einem kraftvoll geleiteten und fest gestützten Staat sich ein Volk gedeihlich entwickeln könne, daß vor diesem Vernunftgrunde, der das Ganze vor dem Zerfall schützt, jedes ihm widerstrebende, noch so schöne Gefühl im einzelnen zurücktreten und ihm unter Umständen auch das schwerste Opfer gebracht werden müsse. Eine solche Auffassung muß von einer Nation geteilt werden, die sich ihre Selbständigkeit und politische Reife in blutigen Kämpfen schwer verdient hat. Auch das dürfte Hebbel geahnt haben, denn sonst hätte er in seinem Drama nicht so kraftvoll die Bedeutung des deutschen Reiches hervorheben können, wie es bei dem Auftreten

des Herolds mit dem Banner und dem strahlenden Gefolge tatsächlich geschieht. Wir sollen eben nicht vergessen, daß mehr auf dem Spiele steht als das Glück zweier Menschen, mögen sie noch so edel veranlagt sein. Das Wohl von vielen Tausenden gegen ein einzelnes Paar — darin liegt die Entscheidung, und ein solcher Ausgang steht künstlerisch höher als der von Otto Ludwig gewählte, wenn Albrecht in dem Spruch der Richter und seiner Ausführung nur das Werk von Mördern erblickt und im Kampfe gegen sie selbst untergeht. Daß die Politik nicht immer eine Hexe ist, sondern, von großen Gedanken beherrscht, menschlich erhabend und erschütternd wirken kann, zeigt der Auftritt am Ende der „Agnes Bernauer", wenn der Sohn das Schwert gegen den Vater erhebt, dieser ihn zum Richter über sich selbst macht, indem er ihm den Herzogsstab darreicht und aller weltlichen Würden entkleidet, in der klösterlichen Stille zu Andechs der Entscheidung des neuen Herrschers harren will.

* * *

Vier Wochen vor seinem Tode, 1863 am Geburtstage Schillers, erhielt Hebbel die Nachricht, daß ihm für seine „Nibelungen" der Berliner Schillerpreis zuerkannt worden sei. Er fühlte, daß es mit ihm zu Ende gehe, und sagte wehmütig: „Das ist Menschenlos, bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher". Noch niemals wollte ihn eine dramatische Arbeit mit solcher Befriedigung erfüllen, wie diese, an die er die reife Kraft seiner letzten fünf Jahre gesetzt hatte. Auch auf dem Theater und bei der Presse hatte er mit dem Werke Erfolge, an die er bisher nicht gewöhnt war. Vor allem sah er ein unerwartetes Glück darin, daß Dingelstedt, der für seine Eigenart stets das feinste Verständnis gezeigt hatte, alle drei Abteilungen der Tragödie Mai 1861 unter lebhafter Zustimmung des Publikums in Weimar zur Aufführung brachte. Dann folgte das Berliner Schauspielhaus im Dezember 1862 mit den beiden ersten Teilen „Der gehörnte Siegfried" und „Siegfrieds Tod". Hendrichs spielte den Siegfried, Frau Jachmann die Brunhild, Fräulein Pellet die Kriemhild, Kaiser den Hagen. Am spätesten wurde die Bedeutung dieser Bühnendichtung in Wien erkannt, obwohl Hebbel sich hier eine zweite Heimat geschaffen hatte. Aber die Wiener Leichtlebigkeit widerstrebte dem gewaltigen Ernst

der Tragödie, und Laube, der das Wesen des Dichters niemals verstand, lehnte sie als Direktor des Burgtheaters zuerst kurzweg ab, gab sie dann aber im Februar 1863 mit Charlotte Wolter, die eine ausgezeichnete Darstellerin der Kriemhild war.

Hebbel meinte, als ihm die Feder entsank, daß seine „Nibelungen“ sich rasch auf allen Bühnen einbürgern und von denselben nicht mehr verschwinden würden. Er ahnte nicht, daß auch seinem Werke von dem harten Kampfe, der über alle Dramatisierungen unseres nationalen Epos verhängt zu sein scheint, nichts erspart bleiben sollte. In den dreiunddreißig Jahren, die seit seiner Entstehung verflossen sind, hat es eine wirkliche Volkstümlichkeit nicht zu erringen vermocht, sondern ist immer nur Feiertagskost für einen kleinen Teil unseres Publikums geblieben. Die Wiedergeburt der deutschen Heldensage im Bewußtsein unseres Volkes hat einen ganz anderen Weg eingeschlagen und wenn wir heute von der künstlerischen Neugestaltung der Nibelungen sprechen, denken wir weit mehr an Richard Wagner und Wilhelm Jordan als an Friedrich Hebbel. Jene beiden Männer, der Komponist und der Rhapsode, haben in Siegfried das erhabene Phantasiegebild erkannt, in welches der Genius unseres Volkes seine idealsten Vorstellungen von Heldentum und Mannesschönheit ergossen hat, und diesen Sagenkreis aus der Urzeit unseres Volkes für uns wieder in unmittelbare Gegenwart umgewandelt. Fast zu gleicher Zeit, in der Mitte der fünfziger Jahre, haben Wagner und Jordan den Plan zu ihren Nibelungendichtungen gefaßt. Es ist nicht nachweisbar, daß der Erzähler den Komponisten oder umgekehrt angeregt habe. Da ein literarischer oder künstlerischer Zusammenhang zwischen ihnen nicht besteht, darf man annehmen, daß beide von ihren Absichten nichts gewußt haben. Um so merkwürdiger ist es, daß sie beide über das Nibelungenlied hinaus zu den älteren Formen der Sage griffen und aus deren Einschmelzung und Vertiefung ihre Heldengestalten gewannen, daß sie ferner eine vielgestaltige und doch strenge Form, der eine ein Doppelepos, der andere eine Trilogie nebst Vorspiel sich für ihre Schöpfungen gebildet und daß sie endlich den Reim aufgegeben und die altgermanische Form des Stabreims sich zu eigen gemacht haben.

Im Gegensatz hierzu wollte Hebbel nach seiner eigenen Ver-

sicherung nicht den poetisch-mythischen Gehalt des altnordischen Sagenkreises, soweit er sich auf die Nibelungen bezieht, lebendig machen, sondern das, was an dem Epos den Charakter, des Dramatischen trägt, für die moderne Bühne gestalten. Angesichts der unendlichen Mühe dieser Arbeit und ihres noch immer unsicheren Schicksals auf unserem Theater muß man gestehen, daß auch Hebbel den Fluch, der für alle Dramatiker auf dem Nibelungenschatze zu ruhen scheint, nicht in lauter Segen verwandelt hat. Daß er über seinen Mitbewerbern steht und sich unserem deutschen Gefühl am meisten nähert, muß dabei freudig zugestanden werden. Seit dem braven Hans Sachs, der im Jahre 1558 die „Tragödie vom hörnernen Siegfried" als Puppenspiel behandelte, sind sie mit ihren Werken fast alle schon vergessen. Wer wirft jetzt noch einen Blick in Fouqué's 1808 erschienenen „Held des Nordens", in dem das ganze Theaterkostüm der Romantik mit seinen Riesen, Zaubertränken und Tarnkappen wie in einer verstaubten Requisitenkammer aufgespeichert ist? Das alles liegt weit hinter uns in undurchdringlichem Dunst und Nebel. Weder die Großen noch die Kleinen wollen von diesen Märchen etwas wissen. Dann kam Raupach, der im Jahre 1834 mit nicht zu unterschätzender Fingerfertigkeit den ganzen gewaltigen Stoff, wie er sich in Worms auf Gunthers Burg gestaltet und an Attilas Hof vollendet wird, für die Bedürfnisse eines einzigen Theaterabends zurechtschneiderte. Namentlich waren es die geschickt entwickelten Liebesscenen zwischen Siegfried und Kriemhild, die dem Raupachschen Drama „Der Nibelungen Hort" ein verhältnismäßig langes Leben auf der Bühne sicherten. Aber im ganzen werden seine Helden von Motiven geleitet. die der Empfindlichkeit von Klatschbasen und Teesalons entnommen sind. Brunhild ist auf Kriemhild eifersüchtig, weil diese den Nibelungenschatz besitzt und infolge dessen über mehr Mittel als sie zu verfügen hat — das sagt alles für die Begriffe von Heroentum, die sich in Raupachs Kopfe gebildet hatten. Geibels edel empfundene „Brunhild" erschien 1857 und wurde namentlich mit Klara Ziegler viel gegeben, aber sie ging mit ihrer akademischen Glätte ebenso vorüber wie Wilbrandts im Jahre 1877 entstandene und ebenfalls mit dem Schillerpreise gekrönte „Kriemhild".

Diesen Dichtern gegenüber, von minderen gar nicht zu reden behauptet sich die Tragödie Hebbels als ein stolzer, fest gefügter Bau, dem wir nur mit Ehrerbietung nahen dürfen. Mit gewaltigen Armen hat der Dichter den Sagenkreis umklammert und das meiste davon zu bleibendem Gewinn für unser Volk festgehalten. In den beiden Abteilungen des ersten Abends, „Der gehörnte Siegfried" und „Siegfrieds Tod", löst sich das Drama anfänglich nur schwer von den mythischen Voraussetzungen des Stoffes ab. Der begrenzte Rahmen der Bühne und die Unmöglichkeit, andere als die gewöhnlichen Schauspielkräfte heranzuziehen, bewirken es, daß uns der Glaube an die bis zum Riesenhaften erhöhte Menschlichkeit, wie sie Hebbel fordert, nur widerstrebend beigebracht werden kann. Von Halbgöttern, wie sie in grauer Vergangenheit gelebt haben, lassen wir uns gern erzählen, aber sie vor unseren Augen zu veranschaulichen ist nicht leicht. Man hat als Zuschauer das Gefühl, an einer schwierigen Bergbesteigung teilzunehmen, bei der man fürchtet, unterwegs zusammenzubrechen. Aber die starken Hände des Dichters ziehen uns glücklich empor und sind wir erst oben angelangt, so entzückt uns die Aussicht und wir atmen erquickt auf. Brunhild ist noch ganz Walküre, die wir in einer Umgebung von Feuer, Wolken und Blut erblicken, deren geheimnisvolle Weisheit noch aus der Edda stammt und die sich schweren Schrittes zu den Menschen herabläßt. In Worms teilt sich der mystische Hintergrund der Handlung und die schöne Menschlichkeit der Dichtung nimmt uns gefangen. Kriemhilds jungfräuliche Seele neigt sich vor dem strahlenden Heldentum Siegfrieds. Sie ist das zarte, hingebende, echt deutsche Weib der Sage und erst am Sarge des Unvergleichlichen geht mit ihr jene furchtbare Umwandlung vor, die sie in „Kriemhilds Rache" zur blutdürstigen Furie macht. Eine köstliche Figur, wie sie nur einem gottbegnadeten Dichter gelingen konnte, ist Siegfried, der Besieger des Lindwurms, der Besitzer des Nibelungenschatzes, mit der naiven Freudigkeit seines Herzens, seinem unergründlich tiefen Gemüt, seinem köstlichen Humor, seinem edlen Zorn und seinem frühen Sterben. Der Verräter Hagen bildet in den beiden ersten Abteilungen der „Nibelungen" nur eine Nebenfigur. Zur vollen Bedeutung wächst er erst in der Schlußabteilung aus, in

der wir ihn in seiner ganzen Wildheit und heidnischen Größe, in seiner Verschlagenheit und Blutgier kennen lernen. Schönheiten ersten Ranges an Sprache und Charakteristik reihen sich an einander. Aber die epische Zerrissenheit des gigantischen Schlusses verlangt von der Phantasie der Zuschauer das Äußerste. Man wird nicht nur seelisch erschüttert, sondern leidet gradezu physisch bei dem Ausgange der Tragödie, in der unter ungeheurem Dröhnen eine ganze Welt zusammenstürzt und über dem endlosen blutigen Schauspiel der Gedanke an die Lehre des Heilands wie ein mild schimmernder Stern sichtbar wird. Seit mehr als zwei Jahrzehnten war die Pflege der Hebbel'schen Tragödie den Berliner Privattheatern überlassen. Mitte der neunziger Jahre hat sich das Schauspielhaus entschlossen, das ganze gewaltige Werk an zwei aufeinander folgenden Tagen zur Darstellung zu bringen, ein edles Beginnen, das auf den freudigen Anteil aller Gebildeten rechnen mußte und ihn auch gefunden hat.

# Paul Heyses „Maria von Magdala".

Obwohl Paul Heyse nach dem Erfolg seiner älteren Dramen „Hans Lange" und „Colberg" seine Bedeutung als Bühnendichter immer mehr zusammenschrumpfen sah, hat er sich doch niemals abschrecken lassen, neben seinen Gedichten und Epigrammen, seinen Novellen und Dramen, seinen Essays und Übersetzungen bis in die neueste Zeit für das Theater zu schreiben. Neben fünfzehn einaktigen Stücken liegen von ihm bis jetzt neunundzwanzig andere vor, die dazu bestimmt waren, je einen Abend auszufüllen, ohne daß die Hoffnungen, die sich daran knüpften, mehr als in bescheidenem Maße in Erfüllung gingen. Eine neue Generation von Dramatikern, die zum Teil weniger poetisches Feingefühl als er, dafür aber mehr Leidenschaft und theatralische Kraft besaß, hatte ihm den Rang abgelaufen. Ohne Zweifel wurde ihm das Bewußtsein, auf diesem Gebiet zurückzustehen und von den Bühnen kaum noch beachtet zu werden, zu einem bitteren Tropfen in dem Becher voll Glück, den ihm die Liebe und Verehrung seiner Nation kredenzten. Auch seine „Maria von Magdala" ist nur aus dem Gefühl entstanden, daß er dem Theater trotz alledem noch etwas zu bieten habe. Auf den Sturm, den er mit diesem Werk in der öffentlichen Meinung erregte, war er nicht im geringsten vorbereitet und daß es durch alle möglichen Instanzen von Unterdrückung und Überschätzuug gezerrt wurde, dürfte seinem vornehmen Wesen kaum sympathisch gewesen sein. Aber die Tatsache war unbestreitbar, daß der fast vergessene Dramatiker Paul Heyse mit diesem Werk unvergleichlich mehr von sich reden machte, als die jüngeren Theaterschriftsteller, die solange mit klingendem Spiel an ihm vorübergezogen waren und nun müde an der Ecke standen, während er selbst mit jugendlicher Kraft

zunächst einen starken literarischen Erfolg errang. Sein Name wurde als Panier freien künstlerischen Schaffens gegen eine lästige und unwürdige Bevormundung hochgehalten, nachdem die Berliner Censur die Aufführung dieses Stückes verboten hatte. Die erste Folge dieser Maßnahme bestand darin, daß die Buchausgabe der Dichtung ein sich immer mehr ausdehnendes Absatzgebiet, in wenigen Monaten bis zu 30000 Exemplaren, fand und zu gewissen Zeiten von ihnen bei den hiesigen Sortimentern überhaupt nichts mehr zu haben war. Die Nachrichten über Vorstellungen des Werkes in anderen Städten, wo es entweder eine Censur überhaupt nicht gab, wie in Hamburg oder, wie in Oldenburg, ähnliche Bedenken selbst bei Hofe niemand hegte, lauteten so günstig, daß man immer gespannter war, den Eindruck dieser Schöpfung von der Bühne herab kennen zu lernen. Der Berliner Goethebund, dem zuerst eine Aufführung selbst als Privatveranstaltung vor seinen Mitgliedern untersagt war, erstritt sich dieses Recht durch richterliche Entscheidung, sodaß „Maria von Magdala“ auf diesem Wege im Mai 1903 ins Lessing-Theater gelangte.

Paul Heyse hat den Stoff so klar gegliedert, daß es unfaßlich ist, wie seine künstlerischen Absichten von einer Seite, welcher die Prüfung dramatischer Werke auf ihren sittlichen Gehalt obliegt, so gründlich mißverstanden werden konnten. Da das Thema des Stückes in der Läuterung eines buhlerischen Weibes durch die Person und Lehre des Heilands liegt, konnte auch der vorsichtigste Dramatiker die Motive nicht anders anlegen, als es in diesem Fall geschehen ist. Maria von Magdala hat sich selbst aufs schwerste erniedrigt, indem sie sich ohne Liebe fremden Männern hingab. Ihr Tun liegt aber hinter dem Anfang des Stückes weit zurück. Es wird nicht zur Erweckung lüsterner Empfindungen weiter ausgemalt oder in frivoler Weise entschuldigt. Es erscheint vielmehr als ein Akt der Verzweiflung über das schreckliche Los, das Maria an der Seite eines welken und rohen Mannes zu erdulden hatte. Ihre Eltern hatten ihn für sie ausgesucht, und er hat sie ärger als eine Sklavin gehalten, sie aus Eifersucht vor Licht und Luft verschlossen, sie im Trunk geschlagen und mit Füßen getreten. Sie wäre in der Blüte der Jahre gestorben, wenn sie sich nicht selbst

befreit hätte. Im Gefühl der Freiheit ging ihr zunächst jede menschliche Würde verloren in der Raserei der Leidenschaft, die so lange gewaltsam unterdrückt war. Wenn das Stück anhebt, hat diese Schmach aber schon ihr Ende erreicht. Ihr Haus ist jetzt jedem Fremden verschlossen. Sie gehört nur noch einem an, Judas Ischarioth, der weder schön noch gütig und lustig ist, in dessen Seele aber ein tiefer Haß gegen die Unterdrücker Israels lebt. Ein liederlicher Bursche, der Sohn des Hohenpriesters, will sich in trunkenem Zustand bei ihr den Einlaß erzwingen. Maria verweigert ihm ihr Heim, weiß sich aber des Frechen nicht zu erwehren, als ein junger Römer, Flavius, der Neffe des Landpflegers Pontius Pilatus, ihr zu Hülfe kommt. Flavius wird von der Schönheit dieses Weibes ebenfalls gefesselt und sehnt sich nach ihrer Umarmung, ohne jedoch seinen Wunsch erfüllt zu sehen. Während er das Feld räumt, erzählt er ihr von Judas, wie dieser sich trotz seines Stolzes vor einem Fremden demütigte und von ihm seinen Wechslertisch in der Vorhalle des Tempels umstoßen ließ. Maria fragt ihren Geliebten nach der Bedeutung dieses Vorgangs. Judas schildert den Blick, mit dem der Fremde ihn entwaffnete, den Ton seiner Stimme, mit der er sagte: „Ich bin gekommen, das Reich meines himmlischen Vaters aufzurichten, der Welt den Frieden zu bringen, die Mächtigen von ihren Stühlen zu stoßen, zu erhöhen die Armen und Niedrigen." Widerstreitende Gefühle gähren seitdem in seiner Brust. Maria vermag ihn nicht zu trösten, sie beschließt vielmehr, den Mann kennen zu lernen, der solche Macht hat, selig und unselig zu machen. Sie begibt sich zu Flavius, der ihr versprochen hat, den Propheten in seinem Garten zu zeigen, wie er seiner Gemeinde verheißt, Helfer und Heiland zu sein.

Dort beginnt der zweite Akt, der uns als dramatischer Gipfelpunkt der Handlung ungemein fesselt. Maria begegnet dem Hohenpriester Kajaphas, dem die Anwesenheit des Nazareners und die Ausbreitung seiner Lehre Sorge und Verdruß bereiten. Er möchte den gefährlichen Neuerer durch die Gewalt der Römer einfach beseitigen lassen und verlangt dazu, nachdem Pontius Pilatus abgelehnt hatte, die Hülfe von dessen Neffen, Flavius, der aber nicht einschreiten will. Hierauf faßt Kajaphas einen anderen Plan

Maria soll mit ihren Buhlerkünsten den Propheten, der noch nie ein Weib berührt hat, bestricken und dadurch vor dem Volk seiner Heiligkeit berauben. Maria, die diesen Gedanken empört zurückweist, wird dadurch nur noch erwartungsvoller gestimmt, den Wundermann kennen zu lernen. Endlich findet sie ihn auf einem Platz, wo er unter freiem Himmel zu allem Volk spricht. Aber als man sie erkennt, bricht eine allgemeine Empörung über ihre Anwesenheit aus. Man umdrängt sie tobend, will sie vertreiben und die Fliehende steinigen. Sie eilt in den Garten des Flavius zurück, wo sie Judas vor der wilden Menge vergeblich zu schützen sucht. Schon ist sie erschöpft zu Boden gestürzt und rohe Fäuste erheben sich gegen sie, als eine Stimme aus dem Hintergrund langsam und nachdrücklich die Worte spricht: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.“ Das Volk wird plötzlich still und entfernt sich langsam, während Maria noch immer das große, stille, furchtbare Auge ihres Herrn und Richters zu sehen glaubt.

Leider bringt das Stück mit seinem dritten Akt keine Steigerung, sondern eine starke Abschwächung des Interesses an der Handlung. Die Gruppen von Männern und Weibern, Pharisäern und Jüngern, die sich in die Nähe des Messias drängen, die Begegnung zwischen dem Hohenpriester, der den Heiland heimlich gefangen nehmen will, und Judas, der sich zunächst weigert, ihm dabei behilflich zu sein, bilden Szenen ohne dramatischen Zusammenhang und Fluß. Maria fühlt den Geist des Erlösers in sich, der er gestattet hat, daß sie ihn salbe und vor dessen mildem Blick alle Sünden von ihr genommen sind: „Sein Blick ist in mein Herz gedrungen wie eine Fackel und hat darin allen Wust und Unrat, alle Eitelkeit und sündige Begier zu Asche gebrannt und nur ein stilles Licht zurückgelassen, das meine Seele erhellt und wärmt.“ Eifersucht auf die verlorene Geliebte und das Gefühl der Schwäche vor der Allgewalt des Fremden, treiben Judas schließlich doch zum Verrat, und er meldet sich bei dem Hohenpriester. Im vierten Akt, der wieder im Hause von Maria spielt, erfährt sie, daß der Heiland zum Tode verurteilt ist und morgen früh am Kreuze sterben soll. Sie könnte ihn retten, wenn sie in der kommenden Nacht, der letzten vor der

Entscheidung, Flavius bei sich sehen wollte, den es nur ein Wort kostet, den Gefangenen zu befreien. Sie könnte mit Judas in einer anderen Stadt wohnen, um dem furchtbaren, das heraufzieht, aus dem Wege zu gehen. Aber sie fühlt, daß ihr Leib geweiht sei durch den Hauch des Heiligen, und als der Römer an ihre Tür klopft, um seinen Lohn zu fordern, weist sie ihn zurück.

Das Heysesche Drama ist in seinem Gedankengang aus wahrhaft christlichen Empfindungen hervorgegangen und als reines Kunstwerk gestaltet, das uns die edle Gestalt dieses Dichters noch verehrungswürdiger als bisher erscheinen läßt. Wer länger als fünfzig Jahre unserer Nation auf allen Gebieten der Poesie soviel schönes geschenkt hat, konnte für das Werk seines Lebensabends keinen erhabeneren Stoff finden, als er in diesem Drama behandelt ist. Das Bild des Erlösers schwebt unsichtbar über dem Vorgang. Aber wir empfinden sein Nahen und die Gewalt seiner Persönlichkeit, die an dem Baum der Menschheit rüttelt, nicht um ihn mit der Wurzel auszureißen, sondern um ihm durch den Stamm und alle Äste bis zu den höchsten Wipfeln neuen Lebenssaft zuzuführen. Heilige Schauer durchrieseln uns, wenn wir die sieghafte Gewalt seiner Stimme vernehmen, welche den Haß und die Selbstgerechtigkeit des rasenden Pöbels zum Schweigen bringt. Für den Eindruck, den wir von einer Bühnendarstellung erwarten, würde eine Beeinträchtigung und Trübung unserer Phantasie darin liegen, wenn Christus sichtbar vor uns erschiene. Sein Geist lebt gewaltig in dem Aufruhr, den er in den Seelen der Menschheit hervorruft, in der Kraft, mit welcher er alles Niedere und Falsche wie durch einen ungeheuren Sturm niederbeugt und durch den Glanz des Göttlichen den zu sich erhebt, der sich nach seinem Heil sehnt. Dies Wunder konnte nur veranschaulicht werden durch ein Wesen, das vom tiefsten Fall plötzlich zur höchsten Reinheit der Seele emporstrebt. Das schimpflichste, das ein Weib begehen kann, liegt in dem Käuflichen ihrer Liebe, und das köstlichste, das sie zu erringen vermag, bildet die Selbstaufopferung für einen Gedanken der Liebe. Maria von Magdala erlebt diese Entwickelung vom Gemeinsten zum Reinsten und wird dadurch nicht nur zu einem würdigen Vorwurf poetischer Behandlung, sondern auch zu einem überwältigenden

Beweis für die Erlösungskraft des Heilands. Unter der Einwirkung dieses hehren Zaubers wirft sie nach heißem Ringen das schmutzige Gewand ihrer Vergangenheit ab und verwandelt sich in ein Wesen, das durch einen nie geahnten Adel der Seele sich über ihre Umgebung hoch emporschwingt. Was sie früher in frecher Sinnenlust jedem bereit hielt, der über die Schwelle ihres Hauses trat, vermag sie nun nicht für den einzigen zu tun, dessen Geist in ihr lebt und den sie mit der Seele und dem Herzen liebt. Sie darf seine Errettung nicht herbeiführen, weil sie sich dadurch an ihm und seiner Lehre versündigen würde.

Daher gibt es nichts verkehrteres als den Einwand, den die Berliner Censur gegen die Dichtung erhoben hat, daß in ihr das irdische Schicksal des Heilands davon abhängig sei, ob ein gefallenes Weib sich zu seiner Befreiung hingebe oder nicht. Wer ein solches Urteil ausspricht, steht dem Wesen des Christentums ebenso fremd gegenüber wie der dramatischen Kunst. Darin, daß Maria eine neue Seele empfangen hat und auch um den höchsten Preis nicht mehr sündigen kann, drückt sich der Kern der Dichtung aus. Das menschliche Los des Erlösers ist davon ganz unabhängig, denn er wußte, daß er sterben müsse, um durch seinen Tod die ihm von Gott gesetzte Aufgabe zu erfüllen und mit dem unvergänglichen Bild seiner Geistesnatur die Menschheit zu umstrahlen. Paul Heyse hat daher den einzig richtigen Weg eingeschlagen, der für die Verkörperung der Christusdichtung von den Passionsspielen des Mittelalters bis in unsere Zeit führt und sich vornehmer Kunstmittel bedient, um sie dramatisch zu gestalten, damit wir im Theater zu einer ähnlichen Erhebung der Seele gelangen, wie in der Kirche oder im Konzertsaal beim Anhören einer geistlichen Komposition von Bach oder Händel.

Wir brauchen dabei „Maria von Magdala" nicht zu überschätzen und glauben keineswegs, daß Heyse das letzte und höchste, was in diesem Stoff enthalten ist, zur poetischen Darstellung gebracht habe. Es wäre geradezu ein Wunder, wenn er im Greisenalter das Organ für den Ausdruck einer Leidenschaft hätte finden sollen, die ihm in jüngeren Jahren versagt war. Der schwüle Druck, der über dem Ganzen liegt, verlangt eine andere Kraft, als

sie dem Meister der Anmut und Formschönheit von der Natur verliehen ist. Seine Linien schneiden nicht tief genug ein, um alle Punkte der Charakteristik zu erfassen, die hervorgehoben werden müßten. Seine Farben glühen und brennen nicht wie bei Bildern, die sich uns unauslöschlich in die Seele prägen. Er ist zum Lyriker und Epiker, nicht zum Dramatiker und Tragiker bestimmt. Das zeigt sich vor allem an dem Schlußakt, in dem zwar die früher angesponnenen Motive wieder aufgenommen werden, aber alles ins Weichliche und Sentimentale verläuft. Um die Figur des Judas sich ausleben zu lassen, mußte er sich mit Monologen behelfen, anstatt die seelische Bewegung, die darin angedeutet ist, zu einer notwendigen Folge der tragisch forttreibenden Situation zu machen. Judas selbst ist eine äußerlich konstruierte, keine innerlich angeschaute Persönlichkeit. Was als Triebkraft für sein Handeln bezeichnet wird, sitzt nicht tief genug in menschlicher Empfindung, um uns zu überzeugen. Wenn Maria von der Verheißung des Erlösers erfährt, daß er am dritten Tage wieder auferstehen und sich den Seinen zeigen werde, schreibt Heyse bei ihren Schlußworten allerdings eine ekstatische Ausdrucksweise vor, aber es gehört die größte schauspielerische Kunst dazu, dieser Situation eine tragische Bedeutung zu geben. Der Dichter schließt sein Werk mit der Stimmung eines Gebets, bei dem alle ergriffen niederknien. Ein Dramatiker von Gottes Gnaden hätte andere Akkorde angeschlagen, uns nicht nur gerührt, sondern in den Tiefen der Seele erschüttert. Die Erlösung des sündigen Weibes hätte dadurch zum höchsten Ausdruck kommen müssen, daß sie fühlt, der Heiland werde ihr zum Beweis für die Wahrheit seiner Heilslehre vor allem Volk zuerst erscheinen. Aber freilich, die Figur des Erlösers bildet den großartigsten Stoff, der sich für eine Tragödie denken läßt, und wer ihn wahrhaft bewältigt, würde damit alles, was wir seit den Griechen an unsterblichen dramatischen Werken besitzen, übertreffen. Heyse wollen wir aber von Herzen dankbar sein, daß er nach Maßgabe seiner Kräfte mit seiner edlen Kunst ehrlich und begeistert alles zusammengefaßt hat, was er den religiösen und künstlerischen Empfindungen seiner Nation zu bieten vermochte.

Die Aufführung im Lessingtheater hatte den Ton der Dichtung

nicht richtig erfaßt. Sie enthielt zuviel Äußerlichkeiten und Stillosigkeiten, um uns mit der Weihe zu erfüllen, die von dem Werk ausströmen muß. Frau Geßner bestach als Maria von Magdala durch das Schöne und Hoheitsvolle ihrer Erscheinung, aber sie vergriff sich von vornherein in einem zu hoch gestimmten Pathos und vermochte die Empfindungen der verschmähten Liebe, der Reue, Bußfertigkeit und Heiligung nicht genügend auseinander zu halten. Aber mit seinen Vorzügen und Schwächen bleibt das Heysesche Werk eine eigenartige dramatische Dichtung, die bei den Zuschauern nur reine Empfindungen auslöst, weder aus sittlichen noch aus religiösen Gründen zu Bedenken Anlaß gibt und für die Gestaltung der Christustragödie einen entschiedenden Fortschritt bedeutet.

# Theatereindrücke aus London Juni 1902.

Wenn die „Season" in London ihren Höhepunkt erreicht und die meisten Theater in Paris entweder geschlossen oder an Gäste vermietet werden, beginnt die Einwanderung französischer Schauspieler, die etwa von Mitte Juni bis Ende Juli an der Themse ein ergiebiges Feld ihrer Tätigkeit finden. Unter ihnen standen Sarah Bernhardt und Coquelin auch während dieses Frühlings in erster Reihe. Eine seltsame Verirrung der französischen Tragödin war ihre Darstellnng der Magda in Sudermanns „Heimat", in der wir sie im Garricktheater sahen. Gewiß läßt sich diese Rolle auf verschiedene Art spielen, je nachdem man mehr die Überlegenheit und den Stolz der Künstlerin, die sich die Welt erobert hat, oder das weibliche Empfinden betont, das sich nach dem Elternhaus sehnt und dem starren Vater eine liebevolle Tochter zurückbringen möchte. Aber in jedem Fall muß dieser Konflikt auf der Bühne klar entwickelt werden, denn sonst fallen die Voraussetzungen des Stückes in sich zusammen. Sarah Bernhardt streift bei ihrer Darstellung der Magda den Charakter der Dame, die sich in der besten Gesellschaft bewegt und das Ansehen einer Patti oder Sembrich genießt, von vornherein ab und begnügt sich damit, ein elegantes, verwöhntes Dämchen zu spielen, mit deren Moral es nicht zubest bestellt ist, und die von einer sentimentalen Anwandlung getrieben wird, den Gegensatz zwischen ihrem üppigen Dasein und dem bescheidenen Leben zu Hause als einen eigenartigen Gefühlsreiz auf sich wirken zu lassen. Die Künstlerin schwankt in ihrer Spielweise zwischen zwei Tonarten. Wenn sie Rührung hervorrufen soll, flötet sie, und wenn sie Leidenschaft ausdrücken will, flucht sie mit der Stimme. Während des ganzen Abends sind wir den Eindruck

einer virtuosen, aber äußerlichen Mache nicht losgeworden, die einen schroffen Widerspruch zu der zarten, warmen und allen Übertreibungen abholden Spielweise von Elenora Duse bildet.

Auch Sarah Bernhardt trat wie ihre italienische Rivalin in einer „Francesca von Rimini" auf, die sie sich nach dm Englischen des Marion Crawford von Marcel Schwob ins Französische hatte übersetzen lassen, demselben Dramaturgen, der ihr bereits Shakespeares „Hamlet" zugestutzt hat. Crawford hält sich weniger an die berühmte Stellen aus dem fünften Gesang des Danteschen „Inferno", als an den Bericht, den Baccaccio von dem grausamen Geschick der Liebenden gibt. Giovanni hat den Betrug, den er in der Hochzeitsnacht übte, mit der Verachtung und dem Widerwillen Francescas schwer büßen müssen. Sie sind bereits vierzehn Jahre miteinander verheiratet und noch immer liebt sie statt ihres häßlichen Gemahls dessen blühenden Bruder Paolo. Dieser ist aber ebenfalls vermählt und als seine von ihm verlassene Frau eines Tages in das Schloß der Malatesta kommt und ihn als einen elenden Verräter behandelt, läßt er sie, damit das Geheimnis seiner Liebe zu Francesca nicht verraten werde, ins Gefängnis abführen, wo sie sich mit eigenen Händen erdrosselt. Francesca hält die fremde Frau für die Geliebte Paolos und glaubt infolge dessen nicht mehr an seine Treue. Und doch wird der Betrug offenbar, nämlich durch das eigene Kind von Giovanni und Francesca, das seine Mutter zufällig belauscht und ihre Worte über die vermeintliche Untreue Paolos unbefangen wiedergibt. Daraus schöpft Giovanni Verdacht, beobachtet die Liebenden und überzeugt sich von ihrer Schild. Er überrascht sie, während sie das Buch von Lanzelot lesen, schleicht sich wie ein Wolf an sie heran und tötet sie mit seinem Dolche, den er zwischen den Zähnen hält. Ein drittes Drama, das denselben Stoff behandelt, sahen wir im St. James Theatre von englischen Schauspielern dargestellt. Es rührt von Stephen Philipps her, der auch ein Trauerspiel „Herodias" mit Erfolg hat aufführen lassen. Trotz einer trefflichen Aufführung, bei der sich namentlich George Alexander als Giovanni Malatesta auszeichnete, und die durch glänzende Dekorationen und Kostüme unterstützt wurde, empfingen wir schon deshalb einen schwächlichen Eindruck, weil die

Liebenden von der Rache des beleidigten Ehemanns nicht auf, sondern hinter der Bühne überrascht und erst später, noch im Tode vereint, als Leichen auf einer Bahre hereingetragen werden. Sowohl Crawfort als Philipps zeigen in ihrer Sentimentalität kein tieferes Verständnis für den Geist der Renaissance mit der Verbindung von höchster Verfeinerung im Denken und Fühlen mit kalter Grausamkeit und roher Gewalt, für welche D'Annunzio ein so feines Empfinden besitzt.

Mit gemischten Empfindungen verließ ich diesmal das Lyceumtheatre am Strand, wo Henry Irving schon seit über dreißig Jahren als Direktor, Regisseur und erster Darsteller tätig ist und sich noch immer ungewöhnlicher Beliebtheit erfreut. Seiner eifrigen Tätigkeit ist es zu danken, daß die Alleinherrschaft der plumpen Sensationsstücke und seichten Possen gebrochen und das Publikum wieder an Dramen von wirklichem poetischen Gehalt gewöhnt wurde. Als der Künstler aus der Provinz nach London kam, galt Shakespeare als veraltet und niemand hatte den Mut, seine Stücke mit hervorragenden Darstellern zu besetzen und in einer Weise zu inscenieren, die ihrer literarischen Bedeutung entspricht. Schon die späte Stunde, in der die Engländer ihre Hauptmahlzeit einnehmen, erwies sich als erschwerender Umstand für den Besuch einer Bühne, deren Spielplan sich aus klassischen Stücken zusammensetzte und bei den Zuschauern eine gesammelte Aufmerksamkeit verlangte. Irving behandelte die Stücke des „süßen Schwans von Avon" wie Novitäten, die sich ihr Publikum erst erobern müssen, und brach bei ihren Aufführungen mit dem hergebrachten Schlendrian. Er stellte für jede Tragödie ein besonderes Personal zusammen Die Auswahl von Kostümen und Dekorationen verriet einen erlesenen. Geschmack und war mit großem Kostenaufwand verbunden. Dafür gelang es ihm aber auch, jede Vorstellung im einzelnen so sorgfältig auszufeilen und im ganzen so eindrucksvoll und glänzend zu gestalten, daß er damit fast den ganzen Winter ausgesorgt hatte. Er selbst wußte sich die Stellung eines ersten Schauspielers zu erringen und in Ellen Terry eine Partnerin zu gewinnen, die weibliche Anmut und Wärme der Empfindung mit einem bemerkenswerten Talent der Charaterisierung verband und sich in der Gunst

des Publikums andauernd behauptete. Seine Aufführungen von „Hamlet“ und „Macbeth“, „Othello“ und „Richard III.“ waren in der Mitte der siebziger Jahre Ereignisse für das Londoner Bühnenleben und haben zur Hebung des Geschmacks beim Theaterpublikum zweifellos viel beigetragen.

Irving zeigte sich dabei als geistreicher und fesselnder Charakterspieler, der alles Überlegene und Nachdenkliche aus voller Tiefe erfaßte, wenn er auch keine eigentlich tragische Ader besaß, bei leidenschaftlichen Stellen leicht den Atem verlor und sich um das Dämonische bei Shakespeare geschickt herumdrückte. Aber der literarische Ehrgeiz, den er bekundete, die Ausdauer, mit der er sein Ziel verfolgte und das Ansehen, das er sich auch im Privatleben durch Förderung aller künstlerischen Bestrebungen errang, fanden Anerkennung bei den Gebildeten und machten ihn in der besten Gesellschaft zu einer beliebten Persönlichkeit. Sein Shakespeare-Kultus kam in Mode und wurde auch bei seinen Gastspielen in der Provinz und den Vereinigten Staaten von Nordamerika anerkannt. Er selbst gab mit einer Anzahl von Gelehrten eine Bühnenausgabe des großen Briten heraus. Von vorbildlicher Bedeutung war es auch, daß er die Verwandlungen bei offener Scene bis zur technischen Vollkommenheit durchführte und den Zwischenvorhang abschaffte. Der Scenenwechsel wurde herbeigeführt, indem sich die Bühne einen Augenblick verfinsterte und die im Hintergrund bereits fertig gestellte Dekoration gleich darauf sichtbar wurde. Bei Scenen, die nicht im Mittelpunkt der Handlung standen, sondern nur einen Übergang bildeten, war zu diesem Zweck der Prospekt möglichst nach vorne gerückt. Während die Vorstellung ihren Fortgang nahm, konnte dahinter der Umbau der Bühne erfolgen, ohne daß die Zuschauer durch längere Pausen aus der Illusion gerissen wurden. Als L'Arronge das Deutsche Theater begründete, hat er bei seinen Klassikervorstellungen dies Beispiel in glücklicher Weise nachgeahmt, während in unserem Schauspielhaus leider noch immer der alter Zopf herrscht und die Handlung durch das Fallen der Gardine innerhalb der Akte auseinandergezerrt wird.

So große Verdienste sich Irving durch seinen Shakespeare-Kultus um das englische Publikum erworben hat, ist er leider mit

der Aufführung des Goetheschen „Faust“ an der Grenze seines Könnens angelangt. Er bietet die unsterbliche Dichtung in einer Bearbeitung, über deren Wert sich ernsthaft nicht mehr reden läßt, und benutzt sie als Vorwand für eine Feerie, bei welcher der Dekorationsmaler und Theaterschneider, der Maschinist und Requisiteur, der Beleuchter und Musiker sich in ärgerlicher Weise vordrängen. Der Direktor des Lyceumtheaters geht Goethe gegenüber von einem ähnlichen Standpunkt aus wie Schröder, als er in Hamburg Ende des achtzehnten Jahrhunderts die ersten Versuche machte, die Tragödien Shakespeares bei uns einzubürgren. Schröder stimmte die leidenschaftliche Größe dieser Dramen auf den Ton des bürgerlichen Rührstücks herab, verwandelte den stolzen Gang der Verssprache in gemütlich schlendernde Prosa und ließ zum Schluß, wenn das unerbittliche Schicksal über Leichen hinwegschreitet, eine allgemeine Versöhnung eintreten. Aber selbst in dieser Verstümmelung und Zurechtmachung lag für die damalige Zeit ein Wagnis, dessen mutige Durchführung Anerkennung verdient, weil es sich um die Eroberung eines ganz neuen Gebietes der Poesie handelte. Schröder wäre auch mit seinem Familien-Shakespeare fraglos gescheitert, wenn er mit seinem hervorragenden Darstellungstalent nicht den Mittelpunkt der Aufführungen gebildet und seine Zuschauer, auch wenn sie widerstreben wollten, zu sich emporgezogen hätte.

Der „Faust“ im Lyceumtheater ist aber eine so willkürliche Zerstückelung und Verstümmelung der Dichtung, daß man, zumal als Deutscher, das Gefühl des tiefsten Mißvergnügens kaum einen Augenblick unterdrücken kann. Daß ganze Scenen weggelassen werden, die für das Verständnis des Werkes unentbehrlich sind, gehört noch zu den geringsten Versündigungen des Bearbeiters W. G. Wills, der mit fetter Schrift auf dem Theaterzettel prangt, während Goethes Namen bescheiden nebenher genannt wird. Über allen Spaß geht es aber, wenn einzelne Auftritte neu hinzu gedichtet, Stellen und Text ihrem Sinn und Wortlaut nach umgeändert und Personen, wie beim Pfänderspiel, mit einander vertauscht werden. Diese Bühneneinrichtung wird nur von dem Gedanken geleitet, die Rolle des Mephisto für Irving in den

Vordergrund zu rücken und alles übrige mit Faust und Gretchen als Beiwerk zu behandeln. Die beiden Prologe, die Scenen mit dem Spaziergang am Ostermorgen und mit Wagner fallen fort. Die Unterredung zwischen Faust und Mephisto ist bis zur Bedeutungslosigkeit zusammengestrichen. Hieran schließt sich die Hexenküche und Gretchens Auftritt, für den Nürnberg und der Platz vor der Lorenzokirche als Schauplatz angenommen werden. Hier spielt sich auch in verkürzter Form die Zeche lustiger Gesellen aus Auerbachs Keller ab. Was nun folgt, deckt sich ebenso wenig mit dem Goetheschen Text, wenn auch die Scenenfolge besser gewahrt ist. Aber immer bleibt Mephistopheles die Hauptperson, die fast gar nicht mehr von der Bühne verschwindet, überall ihr grinsendes Gesicht zeigt, dem Liebespaar in der Gartenscene bald rechts, bald links nachschleicht und als Fratze erscheint, sogar in der Kirche, wenn Gretchen zu beten versucht, die Rolle des bösen Geistes übernimmt, und dabei stets von einem roten Kegel elektrischen Lichts umflossen ist.

Die Beleuchtung spielt überhaupt in dieser Faust-Aufführung eine unverhältnismäßig große Rolle. Der vierte Akt besteht aus einer Darstellung der Walpurgisnacht auf dem Brocken. Mephisto sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Felsen inmitten eines roten Flammenscheins. Die höllischen Geister, wohl fünfzig an der Zahl, rasen in grauen Gewändern und wilden Tanzbewegungen um ihn herum, auf die eine mattgelbe Beleuchtung fällt, und stoßen in gewissen Zwischenpausen ein schreckliches Geheul aus. Sie müssen sich in ihren Bewegungen und in ihrem Geschrei nach der Musik richten, die vom Orchester gespielt wird. Da sie aber wegen der Dunkelheit, die auf der Bühne und im Zuschauerraum herrscht, die Zeichen des Dirigenten nicht erkennen können, hat dieser an der Spitze seines Stäbchens eine Verbindung mit der elektrischen Leitung hergestellt. Der leuchtende Punkt im Orchester fährt nun im Takt durch den dunklen Raum, als ob ein Glühwürmchen musikalisch abgerichtet wäre, und gibt den Geistern auf der Bühne die entsprechenden Weisungen. Außerdem werden vor dem Beginn der Vorstellung und während der Akte von der Kapelle größere Stücke gespielt, für welche die vorhandenen Kräfte keineswegs ausreichen.

Jedenfalls werden die Vorspiele zu Wagners „Lohengrin“ und „Fliegenden Holländer“ dem Leiter der philharmonischen Konzerte in Berlin, Arthur Nikisch, mit dem ich zusammen in der Loge Irvings saß, seltsam geklungen haben. Daneben wurde die Ouverture zu Massenets „Phädra“, der „Ungarische Marsch“ von Berlioz und zum Schluß Schuberts „Erlkönig“ in der Transkription von Liszt zu Gehör gebracht. Es entstand ein peinliches Gefühl, als uns der liebenswürdige Direktor ersuchte, in sein Empfangszimmer zu kommen, und wir ihm wohl für seine Gastfreundschaft, aber beim besten Willen nicht für seine Darstellung und Inscenierung des „Faust“ danken konnten, weil durch das Überwuchern der Äußerlichkeiten der poetische Kern der Dichtung fast gänzlich verdeckt wurde. Irving selbst ist ein altgewordener Teufel, der nicht sowohl den eleganten Weltmann mit dem Hinkefuß, den liebenswürdigen Betörer von alt und jung hervorkehrt, sondern mit wunderlich schlotternden Bewegungen und schrecklichen Grimassen auf der Bühne einhertäppelt.

Besser war der Eindruck einer Vorstellung des „Kaufmann von Venedig“, die bei einer Matinee im Lyceumtheater wieder aufgenommen wurde. Dabei trat aber der andere Übelstand zu Tage, daß der Künstler zwar eine treffliche Maske gemacht hatte, aber für die Ausbrüche des Hasses und der Rache die geeigneten Töne nicht mehr fand, sondern sie durch eine verhaltene, heisere und knurrende Vortragsweise zu ersetzen suchte. Der Ausstattung merkte man es ebenfalls an, daß sie bereits ein paar Jahrzehnte alt war. Übrigens erschien es unverständlich, daß man auf einer tonangebenden Bühne und vor einem englischen Publikum bei dem Auftreten der Freier und der Wahl der Kästchen in Porzias Schloß die Figur des gezierten Prinzen von Aragon vollständig streichen konnte, während sie doch schon als Gegensatz zu dem heißblütigen Prinzen von Marokko ganz unentbehrlich ist. Wenn Publikum und Kritik dergleichen Versündigungen an Goethe nicht so tief empfinden wie wir, müßten sie bei ihrem Nationaldichter Shakespeare eigentlich um so feinfühliger sein, wovon aber in Wahrheit nichts zu merken war. Die Anerkennung dessen, was Irving früher für die Hebung der englischen Bühne geleistet hat,

und seine gesellschaftliche Stellung als Baronet scheinen einen Freibrief für künstlerische Verstöße zu bilden, die sich ein deutsches Publikum schwerlich gefallen lassen würde.

Den weitaus stärksten und angenehmsten Eindruck unter allen Theatervorstellungen, die wir in London gesehen haben, hinterließ die Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor" in Her Majestys Theatre unter der Direktion von Beerbom Tree. Nach den Erfahrungen, die man mit diesem Lustspiel auf deutschen Bühnen gemacht hat, kann man sich kaum vorstellen, wie reizend es dort gespielt, mit welcher herzerfreuenden Stimmung es aufgenommen wurde. Das „fröhliche alte England" war in seiner unverwüstlichen Gesundheit und Trinkfestigkeit, in seiner Waidmannslust und Naturschwärmerei, in seiner harmlosen Schelmerei zwischen Verliebten und seinen handfesten Spässen wieder lebendig geworden. Das Publikum, das sonst so zurückhaltend ist, das nur aus Herren im Frack und Damen in Balltoilette besteht, brach in einen beständigen Jubel aus und der Erfolg der Vorstellung war so andauernd, daß man oft vierzehn Tage warten mußte, um einen Platz zu erhalten. Endlich sahen wir einmal, wie es gemacht werden muß, und was in dem Stück an ursprünglicher humoristischer Kraft überhaupt enthalten ist. In den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat man es in Berlin, Hamburg und Wien zu spielen versucht, aber dabei nie ins Schwarze getroffen. Im Jahr 1901 machte man im Berliner Theater bei einer Matinee wiederum den Versuch, aber die Darsteller sahen in dem Stück nur eine literarische Merkwürdigkeit, mit der doch nichts rechtes anzufangen sei. Sie ließen die Rollen bis auf Herrn Rohlandt, der ein trefflicher Falstaff war, von vornherein fallen und konnten sich in die Stimmung des Stückes nur mühsam hineinleben. Es fehlte eben die Seele des Ganzen, ein erfahrener Regisseur und wirklicher Shakespearekenner, der die einzelnen Figuren in ihrer zugespitzten Charakteristik, die Situationen in ihrem überquellenden Humor lebendig vor sich sah, der jedem Mitspieler den Ton angeben und die Bühne zum getreuen Bild des englischen Volkslebens zur Zeit der Königin Elisabeth machen konnte.

Shakespeare hat für dieses Lustspiel keinerlei Quelle benutzt.

Es ist das eigenste Kind seiner Phantasie und, wie es heißt, in vierzehn Tagen niedergeschrieben. Aus vollem inneren Behagen lockte es ihn nochmals, wenn auch mit reiferer Kunst und auf rein nationaler Grundlage, in die Tonart seiner Jugendschwänke einzulenken. Er vermied jede Spur von Pathos oder Sentimentalität und hielt sich an die Sitten seines Landes und die Personen seiner Umgebung. Er bekannte sich nur zum Humor und wickelte in seine saftigen Späße die kräftige Figur Falstaffs ein. Sie war in „Heinrich V." zwar schon totgesagt worden. Aber das hinderte ihn nicht, sie auf der Bühne nochmals vorzuführen, ohne die Umrahmung mit geschichtlichen Szenen, sondern im Kreise von Spießbürgern, Spöttern und Tröpfen aller Art, auf den Straßen, in der Wirtsstube, im Bürgerhause und unter den Bäumen des Windsorparks. Vielleicht verdankt das Stück einem Wunsch der Königin sein Dasein, die den dicken Ritter in anderer Umgebung nochmals belachen wollte. Warscheinlich brauchte Shakespeare aber eine solche Anregung überhaupt nicht, um zum letzten Mal das Leben als Narrenspiel aufzufassen und auf diese Erkenntnis mit seiner genialsten humoristischen Schöpfung die Probe zu machen. Daß Shakespeares Weltanschauung uns auch in diesem Lustspiel nicht fern liegt, hat Beerbom Tree mit seiner Aufführung endgiltig bewiesen, denn der Eindruck war auf die vielen Fremden, die sich im Hause eingefunden hatten, ebenso lebendig wie auf die Engländer selbst.

Was wir auf der Bühne sahen, war aber auch ein Zeit- und Gesellschaftsbild von solcher Genauigkeit, so ungezwungen charakteristisch und echt, daß man in allen Einzelheiten den historischen Duft herauszuspüren glaubte. Die schmale Straße in Windsor zeigte links den Gasthof zum Hosenbande, rechts das Haus von Page mit dem sauber gehaltenen kleinen Vorgarten, in dem die verliebte alte Jungfer Anne selbst wie ein holdes Blümchen erschien. Dann zeigte die Szene das innere des Wirtshauses mit dem ritterlichen Dickwanst und seinen drei Gesellen, deren Abgerissenheit wahrhaft klassisch wirkte. In dem Wohnzimmer von Frau Ford glaubte man jedes Stück auf seine Echtheit genau untersuchen zu können, und in dem Park von Windsor, den der Mond mit silbernem Schein durchleuchtete, wurden die ausgelassenen Späße, wenn Falstaff

unter Hernes Eiche als Hirsch verkleidet durch die Waldung gejagt nnd von den Elfen gezwickt wird, in eine allerliebste romantische Stimmung gehoben, bis sich die Situation in allgemeine Tanzfröhlichkeit auflöste. Und auf diesem so verschiedenartigen Hintergrunde bewegten sich die Männer und Frauen in einem Kostüm, das ihnen wie angegossen saß. Die Regie hatte es richtig herausgefühlt, daß die Darsteller ihre Rollen zwar genau nach Shakespeares Angaben spielen müssen, daß es aber der Gesamtwirkung nur zu statten kommt, wenn diesem drolligen Durcheinander durch einige selbständige szenische Einfälle im Geist des Ganzen ein wenig nachgeholfen wird. Ein paar stumme Auftritte dienten dazu, dem Lustspiel einen leichteren Zusammenhang, eine bessere Verbindung der Situationen zu geben. Ob Falstaff bei seinem körperlichen Umfange wirklich noch geritten hat, will uns fraglich erscheinen. Auf der Bühne machte es sich aber äußerst drollig, als Beerbom Tree auf einem ebenso dicken Schimmel angetrabt kam, dem Straßenpublikum gnädig zuwinkte, mit komischer Gelenkigkeit abstieg und in dem Wirtshaus verschwand, von dessen außen angebrachter Schiefertafel er nachher seine angekreidete Zeche mit dem Ärmel abwischte. Wenn der eifersüchtige Herr Fluth zur Jagd geht, ertönt hinter der Bühne lautes Hundegebell, dessen vierbeiniger Urheber gleich darauf aus der Kulisse hervorspringt und seinem Herrn, der mit der Hetzpeitsche knallt, schweifwedelnd folgt. Die Scenen mit dem Waschkorb und der Verkleidung als Hexe von Brentford waren ausgelassen im besten Sinne, wie denn Beerbom Tree der Rolle des Falstaff, der nicht mehr der überlegene und witzige Kopf aus den beiden Heinrichdramen, sondern überall der Hineingefallene und Gehänselte ist, alle nur denkbaren schauspielerischen Vorteile abgewann, ohne eigentlich grob zu übertreiben.

Der echte altenglische Humor kam aber in der Duellscene zwischen dem französischen Doktor Cajus und dem walliser Pfarrer Evans zur vollen Geltung, wenn sich beide immer eifriger streiten und endlich zu prügeln anfangen. Sie fallen, indem sie sich gegenseitig umschlungen halten, auf die Erde, packen sich noch fester an und kugeln ein paarmal über die Bühne. Dann stehen sie auf und scheinen sich vertragen zu wollen. Aber sie gehen noch einmal

auf einander los und vergreifen sich dabei an dem Wirt zum Hosenbande, der das Duell zum Spaß in Scene gesetzt hatte und die Streitenden nun auseinander bringen möchte, aber dafür von beiden Seiten Püffe bekommt. Wenn in der letzten Scene im Park von Windsor für Falstaff alles verloren ist, er verlegen und verlassen dasteht, bleibt ihm nur die Gesellschaft der kleinsten unter den Elfen. Er reicht ihr die Hand und tänzelt getröstet durch den Wald ab. Der Vorhang fällt, aber die Vorstellung ist noch nicht zu Ende, denn nun erscheinen in langer Kette sämtliche Mitspielenden, Ellen Terry, als Gast im Lyceumtheater in der Rolle der Frau Page an der Spitze, vor der Gardine, bewegen sich dabei nach dem Takt eines fröhlichen Galopps und bringen auch den Hund mit sich, der auf sein Stichwort mit lautem Gebell hinter ihnen herläuft. Wilhelm Öchelhäuser meinte in der Einleitung zu seiner Bühnenbearbeitung der „Lustigen Weiber", daß ein Theater mit den entsprechenden komischen Kräften den Humor dieses Lustspiels auch heutzutage zur Geltung bringen müßte. Wie treffend diese Behauptung ist, haben wir bei der Aufführung des Stückes in Her Majestys Theatre erfahren, die wir den deutschen Bühnen zum Studium und zur Nacheiferung nur dringend empfehlen können.

# Coquelin im Berliner Schauspielhause.

Die Berliner haben Constant Coquelin im Januar 1902 unter dem unmittelbaren Eindruck seines Spiels mit einer Wärme aufgenommen, wie es einem auswärtigen Künstler bisher selten begegnet ist, und damit das Märchen von der Sprödigkeit unseres Publikums gründlich zerstört. Allabendlich war das königliche Schauspielhaus bis auf den letzten Platz besetzt und der Künstler wirkte bereits bei seinem ersten Auftreten nicht mehr als Fremder, an dessen Eigentümlichkeit man sich gewöhnen mußte, sondern als Persönlichkeit, die sofort Wärme und Stimmung um sich verbreitete. Damit war auch die ungewöhnliche Gastfreundschaft gerechtfertigt, mit der man diesem Schauspieler die Bühne Ifflands und Ludwig Devrients, Seydelmanns und Dörings zur Verfügung stellte und die Mitglieder unseres Hoftheaters eine Woche lang in die Filiale vor dem Brandenburger Tor, zu Kroll, umquartierte. Als Adelaide Ristori und Ernesto Rossi mit ihrer Gesellschaft am Schillerplatz gastierten, geschah es im Frühling, um das nachlassende Interesse am Theater wieder zu beleben, während man für Coquelin die Spielzeit in ihrer besten Entfaltuug unterbrach und unsere eigene Aufführungen einem andern Rahmen einfügte.

Man sah nicht ohne Grund in dem Gast eine Erscheinung, in der sich das Wesen der französischen Schauspielkunst gegenwärtig deutlicher ausspräge, als in irgend einer anderen, und nahm an, daß eine so weit gehende Aufmerksamkeit bei unsern Nachbarn volle Würdigung finden werde. In der Tat umspannt Coquelin, obwohl er erst im Anfang der Sechziger steht, bereits mehr als vierzig Jahre Pariser Theatergeschichte. Als er von seiner Vaterstadt Boulogne sur Mer nach der Hauptstadt übersiedelte, um in

das dortige Konservatorium einzutreten, brachte er für seinen Beruf, in dem er später so bedeutendes leisten sollte, nichts mit als einen hellen Verstand und großen Lerntrieb. Die unansehnliche Figur, die an Lewinsky erinnert, mochte man noch gelten lassen, aber sein Gesichtsausdruck war durch die aufgestülpte Nase seltsam zerrissen und für höhere künstlerische Zwecke anscheinend nicht zu brauchen.

Trotzdem versuchte man es in der Comédie française mit dem Neunzehnjährigen 1860 in einer Dienerrolle, dem Gros-René in Molières „Dépit amoureux", und fand dabei, daß aus seiner unbedeutenden Gestalt ein Temperament und eine Drolligkeit hervorsprudelten, die für die Zukunft Gutes verhießen. Er muß sich dann überraschend schnell entwickelt haben, denn schon drei Jahre darauf finden wir ihn unter den Societairen, den lebenslänglich angestellten Mitgliedern, der ersten Bühne Frankreichs. Seine Stellung hat in dieser Gemeinschaft an Einfluß immer mehr gewonnen, bis sie ihm schließlich für die Entwickelung seiner Individualität als Fessel erschien und er das Haus Molières verließ, wie es vor ihm bereits Sarah Bernhardt gethan hatte. Er war in der Verehrung der Tradition erzogen, die ihn künstlerisch förderte, lernte von einer Augustine Brohan, wie man kecke Laune dem verschiedenartigen Stil der Dichter anpaßt, und blickte zu einem Meister wie Regnier dankbar empor, der seine vielseitige Bildung in vierfacher Gestalt als Schauspieler, Lehrmeister, dramatischer und dramaturgischer Schriftsteller zum Ausdruck brachte. Die Hauptsache blieb aber doch, daß er einen springenden Punkt für seine Persönlichkeit fand. Seine Eigenart lag einerseits in seiner großen humoristischen Begabung, die er von der Natur mitgebracht hatte, andererseits in der ungewöhnlichen Natürlichkeit, mit welcher er Einstudiertes und Auswendiggelerntes so vorbrachte, als ob es in seinem Kopf und Willen gerade entstanden sei, sodaß der theatralische Apparat garnicht mehr zu existieren schien. Also ein volles Temperament, das sich in das Wesen anderer Menschen, namentlich in ihre Schwächen und Lächerlichkeiten leicht hineinlebte und eine beachtenswerte, ruhelose Intelligenz, die sich von literarischen Aufgaben immer höher tragen ließ — das waren die Vorbedingungen seiner künstlerischen Entwickelung, die ganz von modernem Geiste getragen ist und in

vollem Widerspruch steht zu dem phrasenhaft deklamatorischen Klassikerkultus auf französischen Bühnen.

Nicht in Corneille und Racine, sondern in Molière fand er den großen dramatischen Dichter, dessen Gestalten beständig jung bleiben, von allen Nationen verstanden werden und die Schauspieler zur höchsten Entfaltung ihrer Kraft anspornen. Anfänglich waren es Nebenrollen, die er neu gestaltete, als ob man sie noch nie in der richtigen Charakteristik gesehen hätte. Dann rückte er dem Mittelpunkt der Dichtungen immer näher und gab ihnen das Erfrischende und Lebensfrohe seiner Persönlichkeit. Wie ein treuer Hund um seinen Herrn lief er um den ganzen Molière herum und witterte, was die köstliche Gesundheit seiner Weltanschauung und seines Kunstgeschmackes ausmachte. Dann ging er zu den modernen Dramatikern Frankreichs über und fühlte sich in den Schöpfungen eines Augier, Dumas und Sardou zu Hause. Das bengelhaft Freche des jungen Fourchambault, das Zermürbte des Herzogs von Septmonts in der „Fremden“ wurden ganz von seinem Geist erfüllt. In „Thermidor“ machte er aus der Figur des ehemaligen Schauspielers Labussière, der über die Anklagen und Hinrichtungen während der Revolution Buch zu führen hatte, aber durch seine Gutmütigkeit Hunderten von Menschen das Leben rettete, eine unvergeßliche psychologische Studie. Nachdem er „Cyrano de Bergerac“ zu einem glänzenden Triumph der französischen Schauspielkunst erhoben hatte, widmete ihm Edmond Rostand die Buchausgabe seines Dramas, dessen Seele ganz in der Seinigen aufgegangen war. Seine jüngste Rolle war der napoleonische Gardist Flambeau in „l'Aiglon“, den er zusammen mit Sarah Bernhardt auf der amerikanischen Gastspielreise der beiden Künstler zur Darstellung brachte. Wir haben diese Rollen bereits in unserm Aufsatz über die theatralischen Eindrücke während der letzten pariser Weltausstellung besprochen.

Constant Coquelin unterscheidet sich in vieler Beziehung von jenen Schauspielern, die ausschließlich in ihren Rollen aufgehen, auf der Bühne wie in einer abgeschlossenen Welt herrschen und an den sonstigen Interessen des Lebens nur geringen Anteil nehmen. Er liebt es, vor seinem Publikum auch ohne Kostüm, Perrücke und

Schminke, die er für seine Gestalten braucht, als Gentleman zu erscheinen und die Oeffentlichkeit mit seiner Person zu beschäftigen. Früher gab er sich sogar ernsthaft mit der Politik ab, und es schien eine Weile zweifelhaft, was ihn mehr interessiere, ein neues Stück in der Comédie française, in dem er einen neuen Charakter zu gestalten hatte, oder ein Sitz in der Deputiertenkammer. Aber wie er als Schauspieler die Richtung für seine Gefühle und Gedanken von den Dichtern im Hause Molières empfing, dürfte er seine politische Leidenschaft nicht einem unmittelbaren persönlichen Drang, sondern seiner Freundschaft mit Gambetta verdankt haben. Es hieß sogar, daß Coquelin dem Diktator Frankreichs Unterricht im Vortrag gegeben habe, was der Künstler allerdings, ironisch lächelnd, für ein Märchen erklärte, indem er behauptete, daß gerade das Umgekehrte der Fall gewesen sei und er sich die einfachen, gewaltigen Bewegungen seines Freundes, wenn dieser aus der Fülle seines Temperaments und seiner Ideen zu einer Versammlung sprach, zum Vorbild genommen habe. Jedenfalls hat er sich bald wieder auf sein eigentliches Gebiet zurückgezogen nad ausschließlich künstlerische Fragen in den Vordergrund treten lassen. Nur liebte er es, auch selbständig das Wort zu ergreifen und von seiner Auffassung wichtiger Bühnenaufgaben geistreich zu plaudern. Er machte den Vorgang des schauspielerischen Schaffens zum Gegenstand der Untersuchung und regte durch seine Ideen Dramaturgen und Aesthetiker mannigfach an. Als er im Jahre 1880 mit der kleinen Schrift „L'art et le comédien“ zum erstenmal literarisch auftrat, konnte er für seine Behauptungen die Autorität eines kritischen Genies als Deckung benutzen. Schon Diderot hat in seinem „Paradoxe sur le comédien“ den Ausspruch getan, daß der Schauspieler den Affekt nicht selbst fühlen dürfe, den er darzustellen habe, daß er sich nur durch das Stadium der Natur und sein künstlerisches Bewußtsein bei dem, was er in einem gegebenen Moment zu tun hat, leiten lassen müsse. Das unterscheide ihn von dem Naturalisten, der den Eingebungen seines Gefühls folgt, und bei dem es vom Zufall abhängt, ob er besser oder schlechter spielt. Coquelin spricht das noch viel schärfer aus. Er ist überzeugt, daß ein großer Schauspieler nur unter der Voraussetzung

denkbar sei, sich unbedingt in der Hand zu haben und nach Belieben Gefühle ausdrücken zu können, die er nicht empfindet, so daß er auch bei den leidenschaftlichsten Aeußerungen der dargestellten Gestalt Herr seiner selbst bleibe und um so sicherer rühre, wenn er nicht selbst gerührt sei. Wie der Dichter im Wort, der Bildhauer im Marmor, der Maler in der Farbe, der Musiker im Ton das Material findet, aus dem er seine Gebilde schafft, ist nach Coquelins Auseinandersetzung der Stoff des Schauspielers seine eigene Persönlichkeit: „Er ist sein eigenes Klavier, er spielt auf den eigenen Saiten, er knetet sich wie einen Teig, er meißelt sich aus, er malt sich."

Schon aus diesem Vergleich mit den anderen Künsten geht hervor, daß Coquelin das Schauspielertum nicht etwa als äußerliche Fertigkeit auffassen, sondern es gerade mit ihnen auf eine und dieselbe Stufe stellen möchte. Wirklich zu weinen und anderen dadurch Tränen zu erpressen, bedeutet ihm im Gebiet der Kunst bei weitem nicht so viel, wie, ohne innerlich zu zerfließen, mit der Stimme, dem Gesichtsausdruck und der Geberde einen ergreifenden Vorgang so wiederzugeben, daß die Zuschauer fühlen, wie es ihnen feucht um die Augen wird. Allerdings, Empfindungen in dem Sinne zu haben, daß man von ihnen völlig beherrscht wird, und Empfindungen so darzustellen, daß sie sich anderen mitteilen, sind zwei ganz verschiedene Dinge. Für die Aesthetik bestand darüber schon längst kein Zweifel und der englische Goethebiograph Lewes hat sich in seinem gedankenreichen Buch „Über Schauspieler und Schauspielkunst" gerade mit dieser Frage ernsthaft beschäftigt. Er sagt unter anderm: „Es ist nicht nur notorisch, daß der Schauspieler sich verstellt und daß er, wenn er wirklich empfände, was er zu empfinden vorgiebt, außer Stande sein müßte, eine solche, sich Abend für Abend wiederholende Abnützung seiner Kräfte auszuhalten, sondern es ist auch für alle, die etwas von der Kunst verstehen, unbestreitbar, daß das bloße Vorhandensein einer wahren Gemütsbewegung das geistige Gleichgewicht so sehr stören würde, daß der künstlerische Ausdruck dadurch total vereitelt werden würde". Lewes erzählt dann, wie Talma sich einmal durch die Wahrheit und Schönheit des Spiels seiner Partnerin habe hinreißen lassen, bis

sie ihn durch die geflüsterten Worte: „Nehmen Sie sich in acht, Talma, Sie sind gerührt!" wieder zur Besinnung brachte. Wir haben es selbst beobachtet, daß hochbegabte Talente in ihrer Jugend nur deshalb den gewaltigsten Aufgaben des Theaters nicht gewachsen waren, weil sie vom Ausdruck der Leidenschaft innerlich überwältigt wurden und zusammenbrachen, daß sie die seelische Fassung, die Herrschaft über ihre Mittel verloren und jahrelang warten mußten, bis sie über ihren Rollen standen. Selbstverständlich muß man die Empfindung, die der Dichter vom Künstler verlangt, in allen Teilen kennen und studiert haben, um für sie auf der Bühne die richtigen Töne zu finden. Aber am Abend, vor einem Publikum, das erheitert, gerührt oder erschüttert werden soll, hängt für den Schauspieler alles davon ab, nie zu vergessen, daß er etwas darstellt, was ihm vom Dichter vorgeschrieben ist. Deshalb hat Coquelin durchaus Recht, wenn er meint, daß der Schauspieler seine Gestalten komponiere, wie jeder andere Künstler, daß er sie besitze und sich doch innerlich von ihnen wieder freimache: „Er kann seine Rolle in jedem beliebigen Augenblick aufnehmen und unmittelbar den Eindruck, den er will, hervorbringen. Er verfügt über das Lachen, die Thränen, das Entsetzen; er braucht nicht zu warten, bis er selbst ergriffen ist und das ihn die Gnade von oben erleuchte." Nur hätte Coquelin noch schärfer betonen sollen, daß auch die Darstellung des abgekühltesten und überlegentsten Virtuosen niemals ein rein äußerlicher, handwerksmäßiger Prozeß ist, weil Gehirn und Nerven in fortwährender Anspannung begriffen sind und eine gewisse Aufregung niemanden verläßt, der den Vorhang in die Höhe gehen sieht. Außerdem machen dabei die Persönlichkeiten und Temperamente der Künstler große Unterschiede. Wir haben Salvini gesehen, wie er sich vor dem vierten Akt des „Othello" mit dummen Statisten herumzankte und einige Sekunden später die tiefste Erschütterung der Eifersucht vollendet ausdrückte, während Sonnenthal, nachdem er die prächtige Rolle des Risler vielleicht hundertmal gespielt hatte, klagte, daß ihn das Lampenfieber noch immer nicht verlassen wolle.

Coquelin ist vor allem ein Meister der Konversation und führte sich als solcher auch bei unserem Publikum mit vollem Er-

folge ein. Sein Plaudern hat einen durchaus persönlichen Reiz, weil es ein weites Register der Charakteristik durchläuft und doch aus den Grenzen der Natürlichkeit niemals heraustritt. Seine Stimme klingt zunächst matt uud bedeckt und man fürchtet, daß sich mit einem solchen stumpfen Instrumente nicht viel anfangen läßt. Aber man tut dem Künstler Unrecht, denn er weiß sein Organ in mannigfacher Weise zu modulieren, Kopf- und Brusttöne, je nachdem er sie braucht, anzuschlagen, es im Affekt kraftvoll anschwellen zu lassen, oder bei leicht hingeworfenen Phrasen bis zum bloßen Hinhauchen der Worte abzuschwächen. Er bereitet etwas vor und setzt uns dabei den Siun so klar auseinander, daß wir mitten in die Situation verpflanzt werden. Er legt seine Energie in die Sätze hinein, um zu überzeugen, und entwickelt dabei eine Unmittelbarkeit des Temperaments, mit der er uns fortreißt. Ebenso leicht wird ihm der Ausdruck der lauernden Zurückhaltung oder ironischen Überlegenheit, wenn er jemanden ins Unrecht setzen will. Man vergißt dabei, daß er etwas Auswendiggelerntes vorbringt, und meint, diese Gedanken seien sein Eigentum und entstehen in ihm unter dem Einfluß der Situation, die sich um ihn aufgebaut hat.

Aus solcher Sprachmeisterschaft war sein Advokat Destournelles in dem alten Lustspiel von Sandeau: „Das Fräulein von Seiglière“ gestaltet, das sich wegen seiner Gegenüberstellung von altem, vertrocknetem Adel und lebenskräftigem Bürgertum in der Zeit nach dem Sturz des ersten Napoleons auch auf deutschen Bühnen das Bürgerrecht erworben hat. Bei uns war aber immer der Marquis mit seiner lächerlichen Überhebung, die sich eines Tages durch den drohenden Verlust des Schlosses auf das Trockene gesetzt sieht, die Hauptperson, während Coquelin den geriebenen Advokaten, der die Sache des aus Rußland heimkehrenden französischen Soldaten führt, in den Mittelpunkt des Stückes stellt. Man muß den Künstler sehen, wie er den Prozeß anfängt und den Gewinn schon in der Tasche zu haben glaubt, wie er durch die Liebe seines Klienten zu der Tochter des Marquis zunächst sein Netz zerrissen sieht und doch wieder einen Ausweg findet, der beide Parteien zufrieden und glücklich macht, um zu wissen, welche schauspielerischen Vorteile man dieser

Rolle abgewinnen kann. In den Selbstgesprächen, die er dabei führt, erkannte man bereits eine vielbewunderte Spezialität seiner Begabung, über die er sich auch literarisch ausgesprochen hat. „L'art de dire le monologue" lautet eine kleine Schrift von ihm, die uns bereits in der siebenten Auflage vorliegt und in der er nicht nur das Eigentümliche dieses Genres, das Gesetz, nach dem es gepflegt werden muß, auseinandersetzt, sondern es auch gegen die pedantischen Angriffe des verstorbenen Sarcey mutig verteidigt. Coquelin hat an der Wiege dieser Kleinkunst gestanden und ihr auf der Bühne wie im Salon einen breiten Boden in Paris erobert, indem er sowohl Vorhandenes verwertete, als auch poetisch veranlagte Köpfe anregte, ihm neue Aufgaben zu stellen. Auch im Schauspielhause haben wir ihn am Schluß der Vorstellungen gesehen, wie er im Frack auf die Bühne trat, sich vor dem Souffleurkasten auf einen Stuhl setzte, und Ernstes oder Heiteres vortrug, als ob er es eben erlebt habe, und, ganz voll von dem Eindruck, anderen mitteilen müsse. Wieviel Studien mit dieser anscheinend so mühelosen Kunst verbunden sind, mag der Leser dem erwähnten Schriftchen entnehmen, in dem eine ganze Reihe von Monologen für die Zwecke des Vortrags ausführlich analysiert werden.

Ein wirkliches Verdienst hat sich Coquelin mit der Vorführung zweier älterer Lustspiele von Molière erworben, in denen bereits die falsche Schöngeisterei und die Pfuscherei der Ärzte mit unendlichem Behagen verspottet werden. In den „Précieuses ridicules" entfaltet sich des Dichters Kunst allerdings bei Weitem nicht so reich und rein wie in den „Femmes savantes" und ebenso bleibt „Le médecin malgré lui" hinter dem „Malade imaginaire", literarisch betrachtet, bedeutend zurück. Trotzdem steht die Persönlichkeit des großen Zuchtmeisters bereits in diesen beiden Stücken hoch aufgerichtet vor uns, wenn ihm auch Schärfe und Glanz seiner Charakteristik noch nicht so zu Gebote stehen wie später und er zum Prügel greift, um die Menschen wie unartige Schulkinder zur Natürlichkeit zu erziehen. Molière spielte selbst die Rolle des Dieners Mascarille, der sich als Marquis herausputzt, um zwei überspannte Fräulein aus der Provinz von ihrer Schwärmerei für den damaligen Pariser Chic, die lächerliche Zierereі in Sprache und

Empfindung, gründlich zu heilen, von welcher die gebildete Gesellschaft der Hauptstadt durch die Romane und die Salons angesteckt war. In einem einzigen Aufzug gibt uns der Dichter ein ganzes Kultur- und Sittenbild voll unerschöpflichen Humors und durchaus in seinem Geist führt auch Coquelin die Rolle durch. Sein Mascarille trägt die prächtigen Kleider der Leute aus dem „Hotel Rambouillet", dem Stelldichein der süßlichen Phrasendrescher, und führt Worte im Mund, die dem gedrechselten Geist jener Zeit genau entsprechen, so daß ihn die Mädchen, die durchaus einen Roman erleben möchten, für einen feinen Herrn halten und den Geruch der Bedientenstube nicht merken. Coquelin überschüttet uns dabei mit einem Sprühregen von ausgelassener Komik, indem er sich als Held der neuesten Mode aufspielt. Er läßt sich von den Damen den Kopf krauen, seine Ärmel befühlen, er hebt die Beine auf, um mit dem Stoff und Schnitt seiner Hosen zu prahlen. Nachdem er ihnen klar gemacht hat, welche bedeutende Rolle er in der Gesellschaft und Literatur von Paris spiele, deklamiert er ihnen ein unsinniges Impromptu, von dem sie entzückt sind. Dann singt er ihnen ein Lied mit allerlei Fistel- und Brummtönen, schmachtenden Kadenzen und Trillern vor, markiert mit der Stimme ein ganzes Orchester, so daß ihnen vor Entzücken fast die Sinne vergehen. Schließlich läßt er zwei Musiker auftreten, nachdem ein anderer Diener in ähnlicher Maskerade hinzukommen ist, und die Taugenichtse führen mit den Zuckerpüppchen einen würdevollen Tanz auf, bis die Herren plötzlich auftauchen und ihre Dienstboten aus den geliehenen Kostümen herausprügeln. Wenn Coquelin mit jammervoller Miene ein Stück nach dem andern ablegt und statt der vornehmen Physiognomie mit der Allongenperrücke uns ein dummes Vorzimmergesicht anstarrt, wenn die beiden Schlingel, halb entkleidet, fürchterlich zu lachen anfangen, daß ihnen der Spaß gelungen ist, schwärmt man für diesen Übermut, der einer guten Sache dient und niemals die Grenzen des Geschmacks überschreitet.

Ebenso glücklich war sein Bauer Sganarelle im „Médecin malgré lui", einer Farce, die auf einen alten Fabelstoff zurückzuführen ist. Die Bäuerin will sich an ihrem Mann für die empfangenen Schläge rächen und gibt ihn für einen wundertätigen

Arzt aus, der aber die Kranken nicht heilen wolle und immer erst geprügelt werden müsse, wenn er zu den Patienten gehen soll. Sganarelle läßt sich von den Streichen, die auf seinen Rücken herniedersausen und von dem Honorar, das ihm geboten wird, überzeugen, daß er ein Arzt sei und erscheint im langen, spitz auslaufenden Doktorhut und schwarzem Mantel in einem Hause, wo er eine Stumme zum Reden bringen soll. Da es sich aber um ein Mädchen handelt, das sich verstellt, weil sie ihren Liebhaber nicht bekommt, braucht Sganarelle nur allerhand Hokuspokus zu treiben, den Puls ans Ohr zu legen und lateinische Brocken fallen zu lassen. Einen Augenblick droht ihm freilich der Strick, da er dem Liebespaar zur Flucht behilflich war, aber unter allgemeinem Gelächter endigt diese Parodie auf die Pfuscherkünste der Ärzte. Ganz aus Molièreschem Geist spielt Coquelin auch den Don Annibal in der „Aventurière“ von Augier, eine seiner berühmtesten Leistungen aus der Zeit, da er noch der Comédie française angehörte und dies aus den vierziger Jahren stammende Stück mit ihm neu in Scene ging. Er hat darin einen italienischen Abenteurer aus dem sechszehnten Jahrhundert darzustellen, der seiner Schwester, einer leichtfertigen Dame vom Theater, nach Padua gefolgt ist, wo diese sich mit einem älteren, würdigen Schloßherrn verheiraten will. Der Schwindler, der immer von seinem Degen und seinen Ruhmestaten spricht, übernimmt die Aufgabe, den Sohn des Edelmanns über sein Verhalten in dieser kitzlichen Situation auszuspionieren, und verspricht, ihn dabei unter den Tisch zu trinken. Statt dessen tritt aber der umgekehrte Fall ein. Don Annibal trinkt sich einen fürchterlichen Rausch an und erzählt in diesem Zustand das Vorleben seiner Schwester. In dieser Trinkscene steigerte sich die Kunst Coquelins wieder zur höchsten Vollendung, sowohl in der Wahl der Maske mit dem spitzbübisch gedrehten Schnurrbart, dem verkommenen Lächeln auf dem Gesicht, dem die Spuren des Alkohols anzumerken waren, wie dem humoristischen Grundton, auf dem eine Fülle von charakteristischen Nuancen spielte. Dies unaufhörliche Bechern und Schmatzen, Aufschneiden und Fröhlichsein zum Zweck, einen andern auszuhorchen, hatten etwas Überwältigendes und die Art, wie der Trunk auf ihn selbst zurückfiel, ihn verworren im Reden und Singen

machte, aus dem Übermut in die Melancholie umkippen ließ und endlich in tiefen Schlaf versenkte, war künstlerisch nicht zu übertreffen.

Dagegen haben uns der Tartuffe des Gastes und der heimatlose Poet Gringoire in dem bekannten Stück von Banville weniger angesprochen, schon deshalb, weil die schauspielerische Umgebung, in der er sich befand, versagte, dann aber auch, weil Coquelin mit diesen beiden Rollen nicht in seinem Element war. Er hatte über den Tartuffe eine lange Abhandlnng geschrieben und darin beweisen wollen, daß die uns vorliegende Fassung des Schauspiels nur eine Abschwächung seiner ursprünglichen Anlage sei, daß Molière keinen Heuchler, sondern einen überzeugten Fanatiker habe schildern wollen, der dem Himmel und der Kirche zu Liebe Opfer sucht. Diese erzwungene Theorie hat um Coquelins Darstellung graues Gespinnst von Reflexion herumgelegt und der Figur so viel von ihrer ursprünglichen Lebensfrische geraubt, daß nur der Schurke aus den letzten Akten überzeugend herauskam, aber der sinnliche Genußmensch im Anfang der Rolle darüber verloren ging. Auf diesen finstern und abstoßenden Schleicher paßten durchaus nicht die Worte Molières: „Il a l'oreille rouge et le teint bieu fleuri." Was „Gringoire" betrifft, so wurde das Stück, in dem früher Ludwig Dessoir in der Rolle des französischen Königs Ludwig XI. im Schauspielhause glänzte, durch eine unzureichende Besetzung in Grund und Boden gespielt und auch Coquelin blieb uns den schwärmerischen, romantischen Zug schuldig, mit dem sich der arme Sänger von dem ihm drohenden Galgen rettet, und betonte mehr das grotesk Dämonische, als er die Ballade von den Gehängten in Gegenwart des Königs vortrug.

Vom frischesten Molièreschen Geist waren dagegen die beiden Rollen des Jourdain in „Le Bourgeois Gentilhomme" und des Geizigen erfüllt. Dieser Bürger- und Buchhändlerssohn, der sich von einem abenteuernden Grafen beschwindeln läßt, wie stand er in seiner Eitelkeit und Leichtgläubigkeit beständig vor uns da, wie reizend wirkt es, wenn er sich in Musik und Tanz, in Fechtkunst und Philosophie ausbilden wollte und für jedes dieser vier Fächer sich einen besonderen Lehrer hielt. Alle satirischen Pfeile, die der geniale Dichter gegen die Zöpfe und Tröpfe seiner Zeit abschnellte,

schwirrten vor unserem Augen hin und her, namentlich wenn Jourdain sich von den Philosophen über die Aussprache der Vokale unterrichten läßt und sich dabei wie ein Kind freute, daß ihm die „A" und „E", die „I" und „Ü" gelingen. Die Rolle des Harpagon gab der Künstler so beweglich und sprudelnd, daß sich das Bild des alten knickrigen verliebten Mannes in jeder Scene veränderte und dabei doch im Rahmen der Charakteristik blieb, die der Dichter vorgezeichnet hatte. Keine graue Theorie störte den Künstler wie beim Tartuffe in der Entfaltung seiner glänzenden Begabung. Er griff aus der Fülle seiner Phantasie unmittelbar zu und entwickelte eine Leistung, die von Leben und Temperament zuckte und im humoristischen Farbenspiel vollendet ausgeglichen war. In diesem Harpagon erschien der Geiz wie eine Krankheit, die im Blut saß, alle Vernunft aufgezehrt hatte und stellenweise zu wahrer Tollheit wurde. Auf dem Gesicht blitzten Habsucht, Verschlagenheit und Eitelkeit von der gierigen Erwartung eines Profits oder einer geglückten Knauserei bis zur verrückten Wut über die fehlschlagende Berechnung. Dieser Geiz, der sich gegen das Glück der eigenen Kinder wendete, war aber weder mitleiderregend noch schrecklich, sondern ausschließlich komisch, ohne jedoch ins Possenhafte überzuschlagen. Man gibt den Harpagon auf deutschen Bühnen viel zu hart und trocken oder mit einer tragischen Nuance, von der Molière nichts weiß. Wir sollen ihn nicht bedauern, wenn man ihn hinters Licht führt, sondern bei jedem Schlag, der ihm versetzt wird, das Gefühl haben, daß ihm ganz recht geschehe. Coquelin baute auf dieser humoristischen Grundlage den Charakter in mustergiltiger Weise auf. Jede Stimmung fand bei ihm einen anderen physiognomischen Ausdruck, einen bezeichnenden Ton der Rede. Selbst die Hände dieses ewig aufgeregten alten Mannes, dessen Welt ein Haufen Goldstücke ist, führten eine deutlich erkennbare Sprache bei der lüsternen Erwartung und der Wut der Enttäuschung. So war bei dieser Figur alles in Fluß und Bewegung, bis der große Monolog im vierten Akt die volle humoristische Wirkung zusammenfaßte. Coquelins Harpagon war wirklich von einer Hallucination verfolgt, als er dem Räuber seines Schatzes nachjagte. Er glaubte seinen Schatten zu sehen, fühlte sich von

ihm an die Kehle gepackt und wehrte sich gegen ihn wie ein Besessener, ohne zu merken, daß er sich selbst beim Arm packte. Wie ein greinendes Kind jammerte er über sein armes Geld, seinen lieben Freund, warf sich auf die Erde, fühlte sich tot und begraben. Dann raste er zur Tür, um Polizei, Richter und Henker gegen seine Feinde aufzubieten, oder um sich zu hängen, wenn er sein Geld nicht finde. Coquelin nimmt auch die alte Nuance des Théâtre français für sich in Anspruch, daß Harpagon beim Aufsetzen des Ehekontraktes wiederholt eines von den beiden Lichtern auf dem Tisch ausbläst. Beim dritten Male zieht er die Kerze aus dem Leuchter und steckt sie zur Hälfte in die Hosentasche. Der Diener schleicht sich rückwärts an ihn mit dem brennenden Licht heran und zündet es in der Tasche an, bis der Geizhals mit der Hand darnach fährt und ärgerlich zusammenzuckt, als er die Flamme berührt.

Coquelins Kunst ist ein blühender Garten bei lachendem Sonnenschein, eine Verherrlichung der Lebensfreude, wie wir sie ursprünglicher und voller lange nicht genossen haben und es bedeutet keinen Verlust für uns, wenn er die Darstellung des Ernstes und der Sentimentalität andern überläßt, um uns dafür bald wieder einmal seinen köstlichen Humor, der wie Champagner sprudelt, aus vollen Gläsern zu kredenzen.

# Das Sarah Bernhardt-Gastspiel in Berlin.

Mit dem Gastspiel am königlichen Schauspielhause in Berlin beschloß Sarah Bernhardt im Herbst 1902 das vierte Jahrzehnt ihrer Bühnentätigkeit, die in ihren Anfängen mit der Entwickelung von Constant Coquelin zusammenfällt. Beide waren gleichzeitig Schüler des Pariser Konservatoriums, das damals unter der Leitung des Komponisten Auber stand, und hatten in Samson und Provost ausgezeichnete Lehrer. Beide wurden nach Beendigung ihrer Studien für das Théâtre français engagiert, Coquelin 1860, Sarah Bernhardt 1862. Ihre erste Rolle war die Iphigenie in Aulis in dem Racineschen Drama und sie selbst gesteht, daß die Zuschauer zu lachen anfingen, als die zum Opfer bestimmte Tochter des griechischen Königspaares ihre langen Arme emporstreckte. Sie war kein Theaterkind wie Adelaide Ristori und Eleonora Duse, die sich von frühester Jugend in der Welt der Kulissen bewegt und darin ihre Schule erblickt hatten. Ärmlichen Verhältnissen entsprungen, elftes Kind einer aus Holland stammenden Musiklehrerin, die noch drei anderen Sprößlingen das Leben gab, war sie nicht infolge eines unaufhaltsamen Dranges, sondern um eine Existenz zu finden, zur Bühne gegangen. Der Weg zum Erfolg war ihr unbekannt, das Vertrauen in ihre Kraft nicht groß. Das Gefühl der Langeweile beherrschte sie anfänglich auf den Brettern ebenso wie im Augustinerkloster von Grandchamp in Versailles, aus dem sie hervorgegangen war, und hier wie dort machte sich das Unberechenbare ihres Temperaments frühzeitig bemerkbar.

Man muß es der Künstlerin lassen, daß sie nicht nur über ihre von Ruhm gekrönten Gastspielreisen, sondern auch über Vor-

kommnisse, an die man sich sonst nicht gern erinnert, mit großer Offenheit spricht. In einem Buche, das viele Porträts und Kostümbilder von ihr enthält und zur Sammlung „Acteurs et Actrices P'aujourdhui" gehört, hat sie die Akten darüber von Jules Huret, dem bekannten Berichterstatter des „Figaro", mit ziemlicher Vollständigkeit sammeln lassen. Edmond Rostand hat zu dem Werk eine Vorrede geschrieben, die mit einem glitzernden Spiel von Worten, Vergleichen und Schilderungen den Eindruck ihrer nervösen, unruhigen und unternehmungslustigen Persönlichkeit wiederzugeben sucht. Die Begabung für die Bühne war in ihr ursprünglich nicht ohne weiteres zu erkennen, wohl aber der Bruch mit der Ordnung, welche die bürgerliche Gesellschaft festgesetzt hat. Wie sie im Kloster eine gewaltsame Flucht der weiblichen Insassen veranstaltete, so rief sie im Hause Molières nach kaum einjährigem Wirken eine Scene hervor, die ihre sofortige Entlassung zur Folge hatte. Als ihre kleine Schwester der damals berühmten Tragödin Nathalie aus Versehen auf die Schleppe trat und von ihr zurückgestoßen wurde, ließ sich Sarah Bernhardt zu einer tätlichen Beleidigung hinreißen, indem sie der Künstlerin mit den Worten „Grosse dinde!" eine schallende Ohrfeige versetzte. Sie wurde darauf entlassen und ging zum Théâtre Porte St. Martin über, wo sie in einem Ausstattungsstück mitwirkte, kam dann ans Gymnase und endlich ans Odéon, wo sie in der Rolle des lautespielenden Zanetto in Coppées „Le passant" von der Kritik zum erstenmal beachtet und anerkannt wurde.

Während des Krieges beteiligte sie sich an dem Ambulanzdienst, der für die verwundeten Soldaten im Odéontheater eingerichtet war. Nach dem Friedensschluß nahm sie ihre Tätigkeit an derselben Bühne wieder auf und fing an, auch in tragischen Rollen wie der Königin von Spanien in Victor Hugos „Ruy Blas" dem Publikum zu gefallen. Die Kritik machte ihr allerdings den Vorwurf, daß ihr Talent sich mehr für den Ausdruck des Lyrischen und Rührenden eigne, dagegen unter der Last einer hochdramatischen Aufgabe, die den ganzen Abend beherrscht, leicht zusammenbreche. Trotzdem entschloß man sich, sie wieder zum Théâtre français zurückkehren zu lassen, wo sie im Dezember 1874

als Phädra die Gunst des anfangs widerstrebenden Publikums schließlich doch gewann. Sie beherrschte die Rolle zwar noch nicht ganz, aber die Zuschauer ließen sich vom zweiten Akt, wo Phädra in dem Racineschen Drama ihre Liebe Hippolyte gesteht, durch das Anmutige ihrer Bewegungen und die Kunst ihres Vortrages erwärmen und hinreißen.

Nachdem die Künstlerin sich den klassischen Boden der Tragödie erobert hatte, fand sie auch im modernen Trauerspiel eine Rolle, die das exzentrische ihres Wesens wirksam hervortreten ließ. Im Februar 1876 „schuf" sie, wie man bei solchen Gelegenheiten in Paris zu sagen pflegt, in der „Fremden" von Dumas Sohn die Figur der Noëmi Clarkson, des leidenschaftlich verführerischen Weibes mulattischer Herkunft, das ihre Erniederung durch die grausamen Lüste der Männer an dem ganzen Geschlecht rächen will und es mit dem Duft von Sinnlichkeit und Verbrechen betäubt. Mit dieser Leistung kam die Schauspielerin in Paris recht eigentlich in Mode und sie verstand es seitdem, das Instrument der Öffentlichkeit für sich zu stimmen und wirksam erklingen zu lassen. Wir selbst sahen sie zum erstenmal während des Ausstellungsjahres 1878 im Théâtre français als Donna Sol in Victor Hugos „Hernani". Wie Auguste Vitu in seinen Kritiken richtig bemerkt, die später unter dem Titel „Les mille et une nuit du théâtre" von ihm gesammelt wurden, entsprach sie in ihrer äußeren Erscheinung nicht ganz dem Bilde, das man sich nach Gemälden und Stichen von einer großen spanischen Dame aus dem sechzehnten Jahrhundert macht. Dazu war sie in ihrer Haltung zu unruhig, in ihren Gebärden zu zerrissen. Aber ihre Stimme klang wunderschön, wie eine Glocke, die Sätze flossen in reizender rhythmischer Bewegung dahin und die Leistung wirkte um so natürlicher, als um sie herum alles entweder steif und tot, oder grell und übertrieben erschien.

Sarah Bernhardt wußte die Situation geschickt auszunützen und ihr Publikum in Atem zu halten. Ihr Aufstieg im Lufballon, ihre dilettantischen Versuche als Schriftstellerin, Malerin und Bildhauerin wurden eifrig besprochen. Als sie mehrmals auf der Bühne ohnmächtig wurde, hieß es, sie wolle ihrem Beruf entsagen und wieder ins Kloster zurückgehen. Zwischen ihren Erfolgen auf

der Bühne knallte die Peitsche, mit der sie sich an dem verleumderischen Roman einer früheren Kollegin rächte oder fiel ein aufreizendes Wort, das sie als gute französische Patriotin kennzeichen sollte. Im April 1880 verließ sie plötzlich das Théâtre français, wo sie mit ihrer Darstellung in Augiers „Abenteuerin" einen Mißerfolg erlebt hatte, wurde zu einer schweren Geldbuße verurteilt, ging zum Gastspiel nach London, Rußland, Italien und Spanien. Oft hatte sie das Gefühl, daß sie die Geister, die sie mit ihren persönlichen Erlebnissen heraufbeschworen hatte, nicht wieder los werden könne. Aber dieser Resonanzboden verstärkte die Wirkung ihrer Erfolge und wie sie die „Cameliendame", die damals als abgespielt galt, zu neuem Leben erweckte, wurden ihr von Sardou neue Aufgaben gestellt wie Fedora, Theodora und Tosca, die alle Schärfen ihres Talents als ebensoviel Vorzüge in den Augen ihrer Bewunderer erscheinen ließen. Sie bemächtigte sich sogar des „Hamlet" und spielte ihn in Stratford on Avon, der Heimat des unsterblichen Briten, in dem dortigen Memorialtheater, dessen genius loci sich dagegen auflehnte. Sie reiste ferner mit der Rolle der Magda in Sudermanns „Heimat". Den Höhepunkt ihrer Erfolge erreichte die Künstlerin damit, daß sie sich eigenes Theater in Paris erwarb, es glänzend umbaute, ihm ihren Namen gab und darin allabendlich während der letzten Weltausstellung das Drama des Herzogs von Reichstadt spielte, das Rostand in „L'Aiglon" für sie gedichtet hatte.

Im Bereich der Bühne gibt es nichts interessanteres, als wenn ein namhafter Schauspieler, der über eine reiche Anschauung verfügt, von dem gewöhnlichen Theaterneid frei ist und die dramatische Kunst wesentlich gefördert hat, über einen andern Darsteller das Wort ergreift. Sein Urteil wird uns umsomehr gelten, je weiter das Rollenfach beider auseinander liegt, und es kann als grundlegend bezeichnet werden, wenn er als Mann über eine Frau spricht. In diesem Fall darf man annehmen, daß das persönliche Interesse ganz zurücktritt und der innere Prozeß der Menschendarstellung tiefer als sonst von irgend jemandem erfaßt wird. Tommaso Salvini, der gefeierte italienische Tragöde, hat sich in seinem Memoirenwerk über Sarah Bernhardt mit großer Bestimmtheit geäußert und

ihre Wesenheit mit wenigen Worten scharf und überzeugend zergliedert. Er sieht in ihr unbedingt das glänzendste Gestirn, das in der jüngsten Zeit am Horizont der französischen Kunst aufgegangen ist, er rühmt warm ihre Empfindung, künstlerische Auffassung und eindringende Darstellung, ihre rührende, harmonische Stimme, die treffende Accentuierung ihres Vortrags, den Geschmack und die Originalität ihrer Kostümierung. Das alles nennt er Gold, reines Gold. Und doch schließt er seine Anerkennung mit einem Fragezeichen, indem er meint, daß diesem Gold von künstlerischen Vorzügen eine Legierung hinzugesetzt sei. Er versteht darunter eine leichte Neigung zur Deklamation, einen übertriebenen Gebrauch nicht immer fehlerloser Gebärden, eine unmäßige Beschleunigung der Rede, besonders in leidenschaftlichen Momenten und eine empfindliche Monotonie im Ausdruck des pathetischen. Er erinnert an ihre Gewohnheit, durch ein möglichst geräuschvolles Auftreten in der Öffentlichkeit die Aufmerksamkeit noch mehr auf das persönliche der Frau als der Künstlerin zu lenken, und sieht in ihr eine Anhäufung von Gutem und Bösem, von Harmlosigkeit und Berechnung, von Musterhaftem und Bizarrem, von Vorzügen und Fehlern, die sich mit keinem andern Namen als gerade mit dem ihrigen decken.

Dabei betont Salvini den Unterschied zwischen Künstlern aus reinem Blut und solchen, die er „incrociati“ nennt. Wörtlich bedeutet dieser Ausdruck eine Kreuzung von Rassen, aber man wolle den Künstler in diesem Falle nicht falsch verstehen. Er meint damit nicht, daß Sarah Bernhardt deshalb, weil sie aus Holland stammt, einen Franzosen zum Vater und eine Frau jüdischer Herkunft zur Mutter gehabt hat, in ihrer Kunstübung weniger echt sein müsse. Er behauptet nur, daß der fruchtbarste Nährboden für die Schauspieler die Bühne selbst sei, und daß man die originellsten Begabungen bei denen finde, die das Theaterblut ererbt haben und mit der Bühne von Kindheit an verwachsen sind. Sarah Bernhardt hat sich energisch dagegen verwahrt, daß etwas von deutschem Blut in ihren Adern fließe und anfangs der siebziger Jahre, als in der Pariser Presse diese Vermutung als Vorwurf gegen sie erhoben wurde, laut erklärt: „Ich bin Französin und

nur Französin!" Freilich versteht und spricht sie auch deutsch, wie Adalbert Matkowsky bei einem Besuche erfahren hat, den er ihr bei seinem Gastspiel in New York im Herbst 1890 machte. Unser Othello und Coriolan erzählt in drastischer Weise, wie bei dieser Gelegenheit ein junger Leoparde, der auf dem Teppich im Salon der Künstlerin herumlief, ihn beschnüffelte und ihm die Hand leckte, während sie selbst aus ihrem Busen ein artiges Schlänglein hervorzog, das sie aus einer Untertasse Milch schlecken ließ. Diese Seltsamkeiten gehören zu einem oft besprochenen Kapitel, das mit der Kunst nichts zu tun hat, aber das Interesse an ihrer Person beständig geschürt hat. Sie mußte überall dabei sein und fortwährend genannt werden, gleichviel in welchem Zusammenhang. Fand sie Lob und Anerkennung, so war es ihr recht. Wurde sie getadelt und angegriffen, so hatte sie vielleicht noch mehr Freude daran, weil sie sich dagegen auflehnen und die Verteidiger ihres Ruhmes zu Hülfe rufen konnte.

Sarah Bernhardt ist wie die Rachel aus dem Pariser Konservatorium hervorgegangen, und wenn sie dort auch ihre Fähigkeiten individuell ausbildete, ist doch viel von der Überlieferung der französischen Bühne an ihrer Spielweise haften geblieben. Schule und Tradition werden von den Franzosen immer und namentlich in der Kunst hochgehalten. Wer dagegen verstößt, gilt ihnen nicht als ganz voll, mag sich das Recht der Persönlichkeit noch so überzeugend bemerkbar machen. Ein Mann, wie der verstorbene Edmond Got, ein ausgezeichneter, hochgebildeter Schauspieler am Théâtre français, aber freilich kein Genie, und ein begeisterter und gelehrter Theaterpedant wie Franzisque Sarcey haben bei dem Spiel von Eleonora Duse einen Mangel an Stil und Schule vermißt. Das mag im französischen Sinne richtig sein. Es fragt sich nur, ob damit nach unserm Gefühl nicht ein Vorzug in der Darstellungsweise der Italienerin verbunden ist. Wer aus solcher Tiefe der Empfindung schafft, eine so hohe Intelligenz besitzt und eine so spielende Herrschaft über die Technik ausübt, sich dabei vom Komödiantentum so völlig frei hält wie sie, steht über allem, was man sich nur durch Fleiß und Bildung aneignen kann. Einer solchen Erscheinung gegenüber muß man erst untersuchen, ob der sogenannte Stil nicht

ein bloßer Behelf sei, mit dem man größer erscheinen möchte als man in Wahrheit ist.

Man sage nicht, daß gerade auf diesen Errungenschaften die Überlegenheit des französischen Theaters, seine eigentliche Größe und Kraft beruhen. Es gibt auch in Paris unbefangene Männer genug, die in diesem „Stil" etwas Veraltetes und eine Beeinträchtigung der Natürlichkeit erblicken. In seinen Studien über den Naturalismus auf dem Theater ruft Emile Zola klagend aus: „Die Tradition auf unsern Bühnen ist etwas Schreckliches. Wir sind von dem Gedanken ausgegangen, daß das Theater mit dem wirklichen Leben nichts gemein haben dürfe. Daher dies fortwährende Posieren und Sichaufblähen des Schauspielers, der das unwiderstehliche Bedürfnis zeigt, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Sobald er spricht oder zuhört, schleudert er Blicke ins Publikum. Will er eine Stelle hervorheben, so schreitet er bis an die Rampe und sagt sie wie eine Ansprache her. Die Auftritte und Abgänge sind vorgeschrieben, auch die Art, wie man damit Effekte erzielen kann. Mit einem Wort, die Schauspieler durchleben nicht das Stück: sie deklamieren es, sie suchen sich einen persönlichen Erfolg herauszuholen, ohne sich auch nur im geringsten um das Ganze zu kümmern." Zu diesen Betrachtungen wurde Zola gerade durch das Gastspiel Salvinis und seiner Gesellschaft in Paris angeregt, und man merkt es ihm an, daß er die italienische Schauspielkunst im ganzen höher einschätzt, als die französische — eine Meinung, der auch wir bei jeder Gelegenheit beigepflichtet haben. Wenn Molièresche Stücke so dargestellt werden, daß sich im Ensemble alle Schauspieler in einer Reihe vor die Lampen stellen und Monologe zu sprechen scheinen, wenn bei Corneille und Racine die Tiraden ins Publikum gedonnert werden bis zu dem Augenblick, wo die Claque auf der Gallerie mit ihrem Lärm einsetzt und den Fluß der Aufführung unterbricht, so ist das allerdings ein altes Herkommen. Wir erblicken darin aber kein Vorbild, dem wir nachstreben, sondern einen Übelstand, den wir möglichst vermeiden sollen, indem wir uns der berühmten Anrede Hamlets an die Schauspieler erinnern. Einem Mann wie Antoine ist es in Paris gelungen, das Brüchige solcher Überlieferung wenigstens bei modernen

Stücken nachzuweisen und durch die Inscenierungen und Darstellungen auf seiner eigenen Bühne die Tradition, wie sie sich auf den übrigen Pariser Theatern festgesetzt hat, mit Erfolg zu sprengen. Bei der klassischen Tragödie wagt man eine solche Reform nur deshalb nicht, weil diese Werke durch den „Stil" gewissermaßen einbalsamiert werden und bei jedem Versuch einer natürlichen Spielweise in sich zerfallen müßen. Man will sie aber als Denkmäler der Sprache und Kunst um jeden Preis erhalten und darf daher nicht daran denken, die ehrwürdigen, aber morschen Bauwerke dem Wind und Wetter moderner Empfindung auszusetzen.

Sarah Bernhardt genießt auch jetzt noch, wie niemand bestreiten wird, unter den französischen Schauspielerinnen die höchste Schätzung und die unermündliche Regsamkeit, mit der sie sich in der Gunst des Pariser Publikums zu behaupten weiß, hat etwas Bewunderungswertes. Gewiß gibt es dort Künstlerinnen, die von der Bühne herab reiner und harmonischer wirken, bei denen sich das Wollen mit dem Können deckt und die sich nur durch ihr Talent ihre Stellung errungen haben. Wir zählen zu ihnen in erster Linie Frau Réjane, von deren großer Begabung wir in Berlin zahlreiche Proben kennen gelernt haben. Aber es fehlen ihnen das Blendende und Verlockende, das Unruhige und Widerspruchsvolle der Persönlichkeit, gerade die Eigenschaften, mit denen sich Sarah Bernhardt ihren Weltruhm erobert hat. Unser Publikum, dem das Theater eine Stätte künstlerischer Erhebung ist, hat sich fremden Gästen stets vorurteilslos und dankbar gezeigt. Es hat auch bei dieser Gelegenheit das Neue und Interessante, das von dieser Schauspielerin zu erwarten war, mit empfänglichem Sinn auf sich wirken lassen und in dem romantischen Dunst, der ihre Persönlichkeit seit Jahrzehnten umwirbelt, lediglich die vielseitig durchgebildete Künstlerin und die Verkörperung des französischen Geschmacks gesucht.

Frau Bernhardt ist nach einer vierzigjährigen Tätigkeit auf der Bühne auf einem Punkt angelangt, wo sie eine wesentliche Erweiterung ihres Spielplans kaum noch zu erwarten hat und die Summe ihres Könnens ziehen muß, um ihre Stellung in der modernen Theatergeschichte zu befestigen. Der Preis für ihr Auf-

treten in Deutschland ist wesentlich gesunken, denn wie sie auf die Herausgabe von Elsaß und Lothringen verzichtet hat, ist sie auch von dem Honorar einer Million Franks, das sie vor sechs Jahren für ein Gastspiel in unseren Landen zurückgewiesen haben will, nicht unwesentlich zurückgegangen. Endlich ist bei ihr der Tumult im Blut gedämpft und wir können sie jetzt ruhig und ohne Voreingenommenheit als Schauspielerin würdigen, die durch seltene äußere Gaben und einen fieberhaften Ehrgeiz ein internationales Publikum für sich zu interessieren wußte. In anderen Ländern war sie ein Phänomen, eine Virtuosin der Öffentlichkeit, eine nervös zuckende Verkörperung des Franzosentums, und man vergaß darüber oft, ihre Stellung als Künstlerin näher zu bestimmen. In Berlin ist dieser störende Ballast von Sensation beseitigt worden, aber das Charakteristische ihrer Künstlerschaft um so deutlicher zu Tage getreten. Die Höflichkeit, mit der man ihr bei uns begegnet, hat einen geradezu ritterlichen Zug und bildet einen Markstein in ihrer ganzen Laufbahn. Der ruhige Ernst, mit dem man ihre Vorzüge in Berlin anerkannte, wiegt unendlich schwerer als alles, was jemals an Übertreibungen lobend und tadelnd über sie in die Welt gesetzt worden ist. Zum erstenmal in ihrem Leben ist der Tamtam bei Seite geworfen und eine unbefangene künstlerische Würdigung ihrer Darstellung zu Worte gekommen.

Frau Sarah Bernhardt hat der Bedeutung dieses Gastspiels Rechnung getragen und die Aufmerksamkeit der Generalintendanz zu schätzen gewußt, die, wie bei dem Auftreten Coquelins, die eigenen Künstler nach dem Krollschen Etablissement beschied, während sie der Ausländerin das eigene Heim, vor dem sich das Denkmal unseres nationalsten Dichters erhebt, bereitwillig zur Verfügung stellte. Die Künstlerin hat dabei ihre besten Eigenschaften klug ins Treffen geführt und die Auswüchse ihres Talents, mit denen wir uns nicht so leicht befreunden können, vorsichtig beschnitten. Sie fügte sich viel bescheidener in das Gesamtbild der Aufführung ein, als sie es sonst in Paris und bei ihren übrigen Gastspielen zu tun pflegte. Das Tempo ihres Vortrags, das Hastige ihrer Spielweise waren gemäßigt, und das absichtliche Betonen einzelner Stellen, bei denen in Frankreich der bestellte Beifall losbricht, unterblieb fast

gänzlich. Als sie mit der „Fedora“ begann, kannte sie unsere Zuschauer noch nicht, und wie diese sich abwartend verhielten, war auch Frau Sarah Bernhardt noch ungewiß, wie weit sie in der Entfaltung ihrer Kunst zu gehen habe. Sie dämpfte ihre Leistung sogar an einzelnen Stellen bis zur Monotonie ab, um nicht aufdringlich zu erscheinen, und breitete erst im letzten Akt bei der Sterbescene die blendende Fülle ihrer Technik vor uns aus.

Als zweite Rolle gab Frau Sarah Bernhardt im königlichen Schauspielhause „La Tosca“ in dem fünfaktigen Trauerspiel Sardous, der auch diese Figur dem Temperament und der Spielweise der Künstlerin aufs genaueste angepaßt hat. Sie trat darin zuerst nach ihrer Gastspielreise durch Südamerika im November 1887 in der Pariser Porte-Saint-Martin auf, wo die Schauerromantik von Viktor Hugo und dem älteren Dumas ihre Heimstätte hatte. Die blutigen Schatten, die aus ihren Werken aufstiegen, und die ungeheuerlichen Schicksale, die sie verfolgten, schienen in diesen Räumen noch umzugehen, als Sardou mit seiner Tragödie alles vorausgegangene übertrumpfen wollte. Er meinte das am einfachsten dadurch zu erreichen, daß er die grellsten Effekte seiner früheren Stücke zusammenfaßte und die Situationen theatralisch aufs äußerste überhitzte. Die russische Polizei aus „Fedora“ verwandelt sich in die italienische, die nach der Schlacht von Marengo mit der Geschicklichkeit von Bluthunden die Jakobiner in Rom verfolgt und ihnen mit der Folter Geständnisse erpreßt. Wiederum stürzt eine Frau den Mann, der sie liebt, ins Verderben. Nur daß sie zu seiner Errettung sich selbst als Preis anbietet und dabei, wie Theodora, mit einem Dolchstoß ihren Peiniger umbringt. Eigentlich ist das Drama ein richtiges Vexierstück und seine Effekte müßten, wenn man die Situationen noch weiter übertreiben wollte, ins komische umschlagen. Alles was La Tosca, die Sängerin, tut, kommt zu spät, denn der Verschwörer, dessen Aufenthalt ausgekundschaftet werden soll, endigt durch Gift und ihr Geliebter, der Maler, an dem man nur eine Hinrichtung zum Schein vollziehen will, wird in Wirklichkeit niedergeschossen. La Tosca hat den Polizeioffizier nutzlos erstochen und ihr bleibt in der Verzweiflung ihres Daseins nichts anderes übrig, als selbst unterzugehen. Nicht

genug, daß diese Greuel ohne inneren Zusammenhang gesprochen werden, hat sie neuerdings Puccini sogar in Musik gesetzt und singen lassen. In einer deutschen Übersetzung hat „La Tosca“ im Neuen Theater in Berlin mit Fräulein Barkany ein kurzes Dasein geführt.

Nur Frau Sarah Bernhardt ist imstande, mit dieser Rolle das Publikum ins Theater zu locken. Denn sie weiß deren menschliche Hohlheit mit so prächtig wirkender Theatertechnik zu behängen, das wenigstens die gewöhnliche Schaulust durch Sensationen verschiedenster Art befriedigt wird. Die Rolle der Sängerin wird zum Inhalt des ganzen Stückes erweitert. Frau Bernhardt beherrscht sie in vollendeter Weise und selbst die großen physischen Anstrengungen, die sie erfordert, schienen keine Spur von Ermüdung bei der Künstlerin zu hinterlassen. In der Scene vor dem Gemälde in der Kirche war sie ganz das liebende Weib, das sich an den Maler zärtlich anschmiegt und ihn liebkost, bei dem Fest der Königin ganz die verwöhnte, in ihren Empfindungen sprunghafte Künstlerin. Dann schlägt die Stimmung des Stückes plötzlich in das Sensationelle um. Der Maler hat den von der Polizei verfolgten Jakobiner in seinem Hause versteckt, wohin auch Tosca kommt, um jenen mit einer Eifersuchtsscene zu quälen, die schnell vorübergeht. Der Polizeioffizier läßt den Maler im Nebenzimmer zur Folterung abführen, während er Tosca einem grausamen Verhör unterwirft. Hierbei entwickelte der französische Gast eine unwiderstehliche Fülle von Kunst im Ausdruck der Angst, Verzweiflung und Verwirrung, indem die Gedanken an die Qual des Geliebten und das Geheimnis, das sie nicht verraten will, sich mit blitzartiger Schnelligkeit kreuzten. Frau Bernhardt hat diese Scene kaum jemals mit solch fortreißender Kraft im Vortrag, mimischen Ausdruck und in der Gebärdensprache durchgeführt, wie gestern. Sie fühlte sich sicherer als bei ihrem ersten Auftreten und gab ihre ganze Kraft mit einer Unmittelbarkeit aus, die unser Publikum in lebhaftestem Beifall voll anerkannte. Der dritte Akt, die Nachtscene zwischen dem Offizier, der den Maler zur Hinrichtung abführen lassen will, und der Sängerin, die sich zu seiner Befreiung preisgeben soll, wirkte dagegen mehr als schauerlicher Augenblicks-

effekt. Tosca drückt das Grauen vor dem Mann, dem sie angehören soll, dadurch aus, daß sie vor seiner Berührung wie vernichtet zurückweicht. Endlich gibt sie durch ein kaum merkliches Spiel der Augen zu erkennen, daß sie einwilligt. Während der Offizier den Schein für freies Geleit ausstellt, geht sie zu dem Tisch und trinkt aus einem Glase. Da fällt ihr Auge auf das Messer und der furchtbare Entschluß malt sich in allen Zügen ihres Gesichts schauerlich aus. Während ihr das Papier überreicht wird, stößt sie dem Polizeioffizier das Messer in die Brust, so daß er knieend zrsammenbricht, sich noch einmal aufrafft, dann aber rücklings, den Kopf zum Publikum gewendet, niederfällt. Frau Bernhardt endigte die Scene mit einem stummen Spiel, das zu dem Erschütternsten gehört, was man auf der modernen Bühne überhaupt sehen kann. Sie gießt aus dem Glase Wasser auf die Hände, um sich das Blut abzuwischen, holt die beiden Leuchter vom Kamin, stellt sie rechts und links vor die Leiche, nimmt als Katholikin das Kruzifix von der Wand, legt es dem Ermordeten auf die Brust und verschwindet langsam in der Tür, während der Vorhang fällt. Es folgten noch zwei Schlußauftritte von gröberem Zuschnitt, der fröhliche Abschied Toscas von dem Geliebten,der nur zum Schein erschossen werden und sie bei der Flucht begleiten soll, und die Entdeckung auf der Terrasse der Engelsburg, daß er wirklich tot ist, worauf sie selbst füsiliert wird. Man braucht dem Sardouschen Spektakelstück keine Sympathie entgegenzubringen und wird doch die Künstlerin in dieser Bravourleistung anstaunen müssen, bei der es wie eine Betäubung durch das Publikum ging.

Bei der Darstellung der Kameliendame zeigte es sich in überraschender Weise, daß ihre Spielweise in Einzelheiten nicht unbedingt feststeht, sondern auch jetzt noch äußerer Anregung und Beeinflussung zugänglich ist. Im dritten Akt, wenn Marguerite Gautier den Brief an den Geliebten schreibt und ihm in einer rührenden Abschiedsscene entsagt, war sie allerdings ganz sie selbst und kein Zug hat sich darin seit zwanzig Jahren verändert. Marguerite hat das Paradies der reinen Liebe zum erstenmal erblickt und dem süßen Traum zuerst von fern zugelächelt, ohne an die Möglichkeit seiner Erfüllung zu glauben. Dann ist das Wunder eingetreten und sie selbst ein

neuer Mensch geworden. Der Schmerz, der sie erfüllt, als sie wieder in das trübe Element ihrer Vergangenheit zurückgeschleudert wird, fand bei Frau Sarah Bernhardt die weichsten Töne und die vielseitigsten Ausdrucksmittel in Mienen und Gebärden. Von hier ab mußte sie aber den Preis der Darstellung an Frau Duse abtreten, bei der wir alle, wenn auch noch so glänzend ausgeführte schauspielerische Technik vergessen und uns an dem Bilde unmittelbaren Lebens erfreuen. Deutlich war es zu bemerken, wie die Französin hierbei in die Spuren der Italienerin einlenkte, Feinheiten ihres Spiels in sich aufnahm und individuell zu verarbeiten suchte. Den angsterfüllten Zuruf „Armand!“ wendete Frau Bernhardt bereits in dem Zwiegespräch mit dem verlorenen Geliebten an, während Frau Duse ihr erschütterndes „Armando!“ erst ausstößt, wenn dieser ihr vor der ganzen Gesellschaft die Banknoten ins Gesicht wirft. In ähnlicher Weise versuchte Frau Bernhardt auch in der Sterbescene den Brief, der ihre Rechtfertigung enthält, nicht erst abzulesen, sondern, weil sie ihn mit ihren Tränen oft genug benetzt hat, aus dem Gedächtnis herzusagen. Aber sie wendete dabei die Nüance an, daß sie an einer Stelle ins Stocken kam und sie erst in dem Schreiben selbst suchen mußte. So begegneten sich die beiden großen Künstlerinnen und es war dem Publikum überlassen, sich mehr für die eine oder die andere zu entscheiden. Die zartere und reinere Natur ohne Trübung durch virtuosenhafte Übertreibung ist jedenfalls Frau Duse, während in Frau Bernhardt etwas von dem verzehrenden Ehrgeiz einer Bühnendespotin steckt, die im Gefühl ihrer Kraft alles an sich reißen will und vor nichts zurückschreckt.

Was sich an glänzender Beweglichkeit der Technik und bizarrer Übertreibung, an geistiger Kraft und künstlerischer Verirrung, an Vorzügen und Fehlern in dem Talent von Frau Sarah Bernhardt vereinigt, kommt in ihrer Darstellung des Shakespeareschen Hamlet in erschöpfender Weise zum Ausdruck. Sie hat sich in die Ausführung dieses Experiments mit einer Leidenschaft hineingestürzt, die auf das französische Publikum einen sensationellen Eindruck machte und durch kritischen Widerspruch nur noch mehr angefeuert wurde. Die Schauspielerin hat sich in dieser Rolle nicht nur in Paris, London und Wien sehen lassen, sondern es auch fertig ge-

bracht, sie bei der Geburtstagsfeier des großen Briten in Stratford upon Avon in dem Shakespeare-Memorial Theatre vorzuführen. Die Nachricht von dieser Darstellung hat namentlich bei den deutschen Bewunderern des Dichters lebhaften Widerspruch hervorgerufen und wir erinnern uns der Entrüstung, welcher Wilhelm Öchelhäuser, der im Sommer 1902 verstorbene Präsident der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, über das Gesehene Ausdruck gab. Er beschuldigte die Hüter jenes Heiligtums, dessen Begründer, Charles Flower, es dem reinsten und höchsten Shakespearekultus gewidmet hatte, geradezu eine schwere Schuld auf sich geladen zu haben. Weibliche Darsteller des Dänenprinzen hat es allerdings auch vor Sarah Bernhardt gegeben, aber sie wurden künstlerisch niemals für voll angesehen und ihre Tätigkeit beschränkte sich auf Bühnen zweiten und dritten Ranges. Seit dem Jahre 1869 gastierte darin in Deutschland Felicitas Vestvali, die äußerlich über das Durchschnittsmaß einer Frau hinausragte, in fast täuschender Weise wie ein Mann ging und sprach und in Amerika die hohe Schule des virtuosen Effektspiels durchgemacht hatte. Ihre Fertigkeit reihte für Zuschauer von gröberem Geschmack eine Anzahl Bühnenkniffe geschickt aneinander, hatte aber für jede gesunde Empfindung etwas Abstoßendes und geradezu Naturwidriges. Die meisten ahnten aber nicht, daß dieser Schauspielerin ein ganzes Heer weiblicher Hamlets vorausgegangen war, großer und kleiner, korpulenter und schlanker, blonder und brünetter Frauen, die damit ihr Publikum zu blenden und verwirren suchten.

Den Anfang dieser Verirrung machte leider die große englische Tragödin Sarah Siddons, die anfangs des neunzehnten Jahrhunderts ihren meisterhaft gespielten Shakespearerollen wie Lady Macbeth und Hermione, allerdings nur vorübergehend, die Rolle des Hamlet anreihte. Sie machte den Versuch in reiferen Jahren, als ihrer genialen Begabung neue dankbare Rollen zu fehlen begannen. Sie hat sich damit immer nur in der Provinz, niemals in London hervorgewagt, wo ihr der Vergleich mit der trefflichen Leistung ihres Bruders John Kemble gewiß verhängnisvoll geworden wäre. Percy Fitzgerald, der neben einer Biographie Garricks auch ein zweibändiges Werk über dies Geschwisterpaar auf der Bühne

veröffentlicht hat, spricht von der Leistung der Siddons in dieser Männerrolle nur mit wenigen Worten, so daß wir uns keine Vorstellung davon machen können. In Schwung kam die traurige Mode erst in Amerika, von wo auch der Shakespeare-Bacon-Schwindel seinen Ausgang genommen hat. Eine Mrs. Bartley gab den Ton an, indem sie im März 1819 im Park-Theater in New York zum erstenmal in die schwarzen Beinkleider des Hamlet schlüpfte. In den nächsten zwanzig Jahren gab es noch drei andere Schauspielerinnen, die diesem Beispiel folgten. Der Widersinn erreichte seine Höhe, als eine Miß Percy Knowles sich nicht nur am Hamlet, sondern sogar am Othello und Shylock vergriff und damit Dinge trieb, die eigentlich nur vom physiologischen Standpunkt aus betrachtet werden können. In England hatte sich im Londoner Lyceumtheater, wo jetzt Henry Irving seine großen Shakespeare-Aufführungen in Scene gehen läßt, im Jahre 1821 Mrs. Glover den Hamlet als Benefizrolle ausgewählt und Edmund Kean sagte ihr darüber viel freundliches, allerdings in solcher Weise, daß man nicht wußte, ob es dem Künstler mit dieser Anerkennung Ernst war oder ob er sich über seine Kollegin in Hosen nur lustig machen wollte. In Frankreich wucherte das Unkraut zunächst nicht so stark wie in England und Amerika. Wir bemerken zwischen den beiden Hamlets von Mde. Judith und Mlle. Dudley, die sich nicht lange vor Sarah Bernhardt in diesem Kunststück gefielen, eine Pause von mehr als dreißig Jahren. Italien lieferte in Giacinta Pezzana den Beweis, wie auch in der Kunst böse Beispiele gute Sitten verderben. Selbst in Australien hat dieses Unkraut wilde Schößlinge getrieben, die uns aber nicht interessieren.

Es zieht sich also eine lange Kette von der englischen Sarah, die ihren Hamletsport heimlich trieb, zu der französischen, die der dramaturgischen Kritik viel zu schaffen machte. Frau Bernhardt hat sich dies Trauerspiel, in dem wir ein Heiligtum der dramatischen Kunst sehen, wie die Arbeit eines modernen Dutzenddramatikers zurechtgeschnitten. Die Rolle des Polonius ist auf das Äußerste beschränkt, die köstliche Ansprache an Laertes vor dessen Reise nach Frankreich und die brüderliche Ermahnung an Ophelia sind ganz weggeblieben. Ebenso haben sich mehrere Monologe des Hamlet

verflüchtigt, vor allem jener für das Verständnis der Rolle wie des ganzen Stückes so unentbehrliche, wenn der Prinz den König beim Gebet überrascht und überlegt, ob er ihn in dieser Situation seinem himmlischen Richter überliefern dürfe. Die paar Proben dürften den Wert dieser Bühnenbearbeitung zur Genüge kennzeichnen, denn es lohnt nicht, sich dabei länger aufzuhalten. Uns interessiert nur, wie sich unser französischer Gast mit der Rolle des Hamlet selbst abgefunden hat. Denkt man nicht an Shakespeare, sondern nur an Sarah Bernhardt, so muß man anerkennen, daß sie in allem Äußerlichen eine anziehende und interessante Persönlichkeit auf die Bühne stellt. Ihre Figur ist schlank, elastisch und ebenmäßig. Ihre Bewegungen haben sich eine erstaunliche Frische und Geschmeidigkeit bewahrt. Wie sie in ihrer Jugend mit dem lautespielenden Zanetto in Coppées „Le passant" zuerst Beachtung fand, so kann sie auch jetzt in ihrer Haltung fast den Eindruck eines jugendlichen Mannes hervorrufen. Das schmale, bleiche, ausdrucksvolle, bartlose Gesicht, das wir erblicken, wird von einem Büschel blonder Haare bedeckt, die nach hinten flüchtig zusammengerafft sind. Man gewinnt zunächst den Eindruck einer vollendet ausgeführten Maskerade, denkt aber nicht im entferntesten an Hamlet. Die Künstlerin beginnt mit den ersten spitzen Bemerkungen gegen den König und sucht den Schmerz des Dänenprinzen über den plötzlichen Tod des Vaters in dem berühmten Monolog „O schmölze doch dies allzu feste Fleisch" zu entladen. Sie hat ihr Organ aus dem Sopran der „voix d'or", auf die sie sonst so großen Wert legt, in einen kräftigen, ausdrucksvollen, herben Alt herabgestimmt, um das Wesen des Männlichen zu charakterisieren. Aber Hamlet ist, wie wir aus den Bemerkungen des Totengräbers wissen, genau dreißig Jahre alt und das Schicksal, das ihm auferlegt ist, findet in ihm eine völlig reife Seele, die, im tiefsten verwundet und von dem Schauer eines furchtbaren Geheimnisses erfüllt, sich mit scharfer Ironie und heißer Leidenschaftlichkeit gegen die Umgebung des Hofes wendet. Von der Überlegenheit des Mannes, der mit weitem Blick die tragische Situation erfaßt und jeden Augenblick bereit ist, beobachtend und lauernd auf den Schuldigen wie ein Adler auf seine Beute herabzustürzen, finden wir bei

unserm Gast auch nicht die geringste Spur. Frau Bernhardt spricht die Sätze in der von Eugène Morand und Marcel Schwob angefertigten Prosaübersetzung mit vollendeter Vortragskunst, so daß uns keine Feinheit entgeht, aber sie kommt im ersten Akt aus der Starrheit von Wut und Zorn nicht mehr heraus. Sie ist indessen bei der Beschwörung des Geistes so wenig ergriffen, daß sie bei der Ermahnung, das Schreckliche für sich zu behalten, die Stimmen geschwätziger Freunde in Ton und Bewegung komisch nachahmt.

Der zweite Akt ist fast ausschließlich bloße Humoreske, aus der keinerlei tragische Untertöne heraufklingen. Sie tritt Polonius beim Gespräch über das Buch auf den Fuß, so daß dieser immer weiter zurückweichen und sich auf die Bank setzen muß. Sie gibt ihm mit der flachen Hand einen Klaps zwischen Brust und Bauch, fängt ihm vor der Nase eine Fliege weg, öffnet langsam ihre geschlossene Hand und klopft sich, indem sie ihn verächtlich ansieht, mit dem Finger auf die Stirn. Rosenkrantz und Güldenstern werden von ihr an die Schulter gefaßt und mit den Köpfen zusammengestoßen. Dieser Hamlet ist nicht in einer Zwangslage, die ihm das Herz zu brechen droht und gegen die er mit diabolischem Humor ankämpft, sondern ein glatter, unbefangener Spaßmacher. Die Anrede an die Schauspieler ist ihm äußerst unbequem und langweilig. Er spricht nur die beiden ersten Sätze schnell und ausdruckslos und schwingt sich über das übrige, was darin an goldenen Worten und Bemerkungen enthalten ist, wie über störendes Beiwerk hinweg. Wenn bei der Vorführung der Ermordung Gonzagos das Gewissen in dem König erwacht und dieser sich von seinem erhöhten Standpunkt auf einer Estrade erschreckt vorbeugt, schleicht sich Frau Bernhardt von den Füßen Ophelias auf der Erde allmählich zu ihm heran und reckt sich an der Brüstung langsam empor. Sie starrt dem Brudermörder plötzlich in das entstellte Antlitz, zieht ihn in den Saal herunter und hält ihm eine brennende Fackel vor. Nun geht die Darstellung eiligen Schritts ihrem Ende entgegen. Die Kirchhofsscene mit dem Schädel Yoriks, auf dem seltsamerweise noch die Fetzen seiner Narrenkappe sichtbar sind und das Begräbnis Ophelias finden wegen der Länge der Vorstellung bereits ein ermattetes Publikum. Erst das Ende der

17*

Tragödie bietet noch einen interessanten schauspielerischen Moment in der Fechtscene, die Frau Bernhardt wiederum mit dem Glanz ihres virtuosen Könnens umgibt. Körper und Seele fiebern in ihr, wenn sie mit der Klinge salutiert und mit jugendlicher Elastizität aller Bewegungen auf den Gegner eindringt, den sie bei den ersten Gängen trifft. Bei dem dritten, der hitziger geführt wird, fühlt sie, daß sie an der rechten Hand verwundet ist. Laertes muß also, gegen die Verabredung, sich einer nicht abgestumpften Klinge bedient haben. Sie zieht den rechten Handschuh ab und bemerkt daß ihre Hand von Blut überströmt ist. Nun stürzt Hamlet voll teuflischer Wut auf Laertes ein und bedrängt ihn so scharf, daß diesem die Klinge aus der Hand fliegt. Mit beißender Ironie hebt Hamlet die auf der Erde liegende vergiftete Waffe auf, behält sie, überreicht dem Gegner seine eigene und stößt ihn dann nieder. Wenn die Königin den tödlichen Trunk berührt hat, bricht sie auf der Estrade mit einer Drehung des Körpers zusammen, so daß ihre blonden Haare lang herunterhängen. Hamlet preßt sterbend einen langen innigen Kuß darauf und wird auf einem Schild so hinausgetragen, daß wir den überhängenden Kopf des toten Prinzen von rückwärts zu sehen bekommen.

Selten sind hervorragende schauspielerische Gaben in ähnlicher Weise mißbraucht worden, wie bei dieser Darstellung des Shakespeareschen Hamlet durch unseren Gast. Gewiß sind darin viel Fleiß und Intelligenz enthalten, aber sie treiben nach einer verkehrten und gefährlichen Richtung, die eine beklagenswerte Verwilderung des Geschmacks bedeutet und dem ganzen Gastspiel künstlerisch Abbruch getan hat. Das französische Volk mag zufrieden sein, wenn seine gefeiertste Schauspielerin ihm auf diese Weise einige hundert lose zusammenhängende Shakespearesche Verse eindringlich zu Gemüt führt, denn es ist mit seiner Welt nicht annähernd so verwachsen wie wir. In uns Deutschen sträubt sich aber alles, eine der erhabensten Schöpfungen der dramatischen Literatur zu einem Vorwand für schauspielerisches Virtuosentum herabgewürdigt zu sehen, mag es noch so glänzend und verführerisch auftreten. Hier trennen sich die Wege zwischen uns und der Künstlerin, die einen persönlichen Triumph dadurch erkaufen will, daß sie uns eine Quelle ewiger Schönheit und Poesie trübt und verschüttet.

Ein halbes Jahrhundert ist dahingegangen, seitdem Mlle. Rachel die Berliner auf der Bühne des königlichen Opernhauses durch ihre Darstellung der Racineschen „Phädra" rührte und erschütterte. An einem Abend im Hochsommer 1852 prägte sich die Gestalt der königlichen Frau, die unter dem Zorn und Fluch der „implacable Vénus" leidet, in ihrem Stolz aufs tiefste verletzt wird und ihre letzte Kraft im Kampf gegen das Schicksal wild auflodern läßt, den Besuchern jener Vorstellung unvergeßlich ein. Nur wenige unter uns verfügen über eine so lange Erinnerung, daß sie von dem gewaltigen Eindruck aus eigener Anschauung berichten können. Hält man ihre Erzählungen aber mit dem zusammen, was an schriftlichen Berichten über dies Gastspiel vorliegt, so empfängt man immerhin ein Bild, das wenigstens in großen Zügen auch für die Gegenwart seine Frische bewahrt hat. Die lesenswerten Briefe der Rachel, die von Georges d'Heylli im Jahre 1883 in Paris herausgegeben wurden und von großem persönlichen Wert sind, setzen uns in den Stand, die Bedeutung der Künstlerin für ihre Zeit zu verstehen. Wir suchen uns das Feuer der dunklen Augen zu vergegenwärtigen, mit dem die Rachel ihre Umgebung beherrschte, noch bevor sie zu sprechen begann, den tiefen Ernst ihres Mienenspiels und die edle Größe ihrer Gebärden zu erkennen, die an die Schönheit antiker Bildwerke gemahnten. Von ihrem Organ meinten Kenner der Bühne, daß es auf einen ebenso volltönenden wie durchdringenden Alt gestimmt war, der sie auf den Ausdruck des Erhabenen und Finsteren als ihr eigenstes Gebiet hinwies. Mit einer Wehmut und einem Schmerz, die den Zeitgenossen noch jetzt im Ohre klingen, wenn sie die Racineschen Verse lesen, sprach sie, in ihrem Sessel sitzend, wie traumverloren, die Verse zu Oenone: „Je meurs pour ne point, faire un aveu si funeste!" und brach, als ihr diese den Namen Hippolyte! zurief, von eiskaltem Schauer durchrieselt in die Worte aus: „C'est toi, qui l'as nommé!" Ihre Leidenschaft muß eine innerlich verzehrende, keine wild sinnliche gewesen sein, was ja auch dem Wesen der klassischen Tragödie in Frankreich entspricht. Die Liebesscenen bei Corneille und Racine sind und bleiben nach unserem modernen Geschmack trocken, ohne die eigentlichen Naturlaute, die auch bei mäßiger Darstellung eine sichere

Wirkung ausüben. Nur ein Ausnahmetemperament voll verhaltener Glut, das doch von einem unfehlbaren Schönheitssinn geleitet wird, konnte diese Schatten mit Blut und Leben ausfüllen. Als die Rachel in Berlin die Phädra spielte, war sie erst zweiunddreißig Jahre alt. 1855 verließ sie die Comédie française in Paris und trat ihre Gastspielreise durch Amerika an, von der sie, an Leib und Seele erschöpft, wieder nach Europa zurückkehrte, um Anfang 1858 an der Riviera der Schwindsucht zu erliegen. Ein schönes Andenken an ihr Berliner Gastspiel hat sich auf der Pfaueninsel bei Potsdam erhalten, ihre von Affinger geschaffene marmorne Statuette auf dem Rasen vor dem Schloß, wo sie am 13. Juni 1852 abends, beim Schein eines Windlichts, vor Friedrich Wilhelm IV. und Kaiser Nikolaus von Rußland jene Scene aus dem fünften Akt der „Athalie“ spielte, inwelcher diese dem Hohenpriester das Kind abfordert. „Sie spielte groß, gewaltig,“ sagt Fontane in seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“, „es war, als ob das Fehlen alles Apparats die Wirkung steigere. Der Genius, ungehindert durch Flitter und Dekorationen, wirkte ganz als er selbst.“

Diese Bilder traten uns unwillkürlich vor die Seele, als wir Sonntag Mittags an derselben Stätte, wo die Rachel gespielt hatte, fünfzig Jahre später Frau Sarah Bernhardt ebenfalls als Phädra sahen. Unser Gast dürfte ungehalten werden, wenn man ihn an die geniale Vorgängerin erinnert, und das Recht der Persönlichkeit geltend machen, die aus ihrer Eigenart verstanden werden will. „Ich bin Sarah!“ ruft sie in solchen Momenten selbstbewußt aus und denkt an ihre ungleich glücklichere Laufbahn, bei der sie sich imstande fühlt, noch jetzt im Laufe von vierundzwanzig Stunden in drei verschiedenen anstrengenden Rollen aufzutreten, ohne diese Leistung als etwas Übermenschliches zu empfindeu. Amerika hat die Rachel umgebracht, aber die Kraft von Sarah Bernhardt zum Äußersten gesteigert. Dort fand sie den Mut, ihr Rollenfach so weit auszuspannen, wie es kaum eine andere Darstellerin vor ihr versucht hat. Sie würde sich nicht auf dem Gipfel ihrer Kunst fühlen, wenn ihr die Rolle der Phädra entgangen wäre, die sich durch die Geschichte des ganzen modernen Theaters in Frankreich zieht und einen Prüfstein für jede tragische Begabung bildet. Für

uns bleibt dies Drama in der prächtigen Übersetzung und Bearbeitung Schillers das einzige, was wir von dem klassischen Repertoire unserer Nachbarn noch besitzen, was sich auch in Deutschland spielen läßt und, wenn auch selten, noch ein Publikum findet. Die Rolle der Phädra war für die Geliebte Racines, die Schauspielerin Champmeslé, geschrieben, und sollte ihr Gelegenheit geben, den großen, leidenschaftlichen Zug ihrer Talents zur vollen Entfaltung zu bringen. Im achtzehnten Jahrhundert waren zwei Freundinnen Voltaires, die Clairon, von der wir wertvolle Memoiren und Betrachtungen über die Deklamation auf der Bühne besitzen und deren Leben von Edmond de Goncourt anziehend beschrieben ist, sowie Adrienne Lecouvreur, an die wir durch das Lustspiel von Scribe und Legouvé noch immer erinnert werden, gefeierte Darstellerinnen dieser Rolle.

Nach der Rachel war Sarah Bernhardt wohl die interessanteste Vertreterin der Phädra. Nachdem sie sich zunächst mit der Figur der Aricie begnügen mußte, trat sie im Dezember 1874 in der Comédie française zum erstenmal in dieser Rolle auf. Sie war damals aus dem Fach der sentimentalen Liebhaberinnen hervorgegangen und suchte ihr Talent an dieser Aufgabe zu stählen, die nur aus einem hohen tragischen Stil zu begreifen und darzustellen ist. In den Scenen, die Schmerz und Melancholie ausströmen, war sie schon damals ausgezeichnet. Nur wurde sie von ihren physischen Mitteln im Stich gelassen, da für den Fluch im vierten Akt ihr Organ nicht ausreichte. So viel Frau Bernhardt im Laufe der Jahre an schauspielerischer Technik hinzugelernt hat, steht sie der Rolle gegenüber noch heute ungefähr auf demselben Standpunkt wie damals. Sie entstammt einem Zeitalter nervöser Empfindung und seelischer Gebrochenheit und hat sich aus diesem Gefühl auch die Rolle der Phädra zurechtgelegt. Wenn sie im ersten Akt auftritt und von Todesgedanken gequält wird, bietet sie einen rührenden Eindruck, der uns tief bewegt. Ihr Kopf erinnert allerdings weniger an eine griechische als an eine orientalische Schönheit und durch die zarte schimmernde Gewandung glaubt man jede Form und Bewegung des Körpers zu erkennen. Der Eindruck steigert sich schnell im zweiten Akt, wenn sie sich das

Bild ihres Gatten Theseus verjüngt vorstellt und in schwärmerischen Worten, ohne es eigentlich zu wollen, Hippolyte ihre Liebe erklärt. Man erkennt, wie das Gefühl über sie kommt und sie gegen ihren Willen beherrscht. Sie spricht die Worte wirr, wie im Fieber, und nachdem die Leidenschaft ihr alles auf die Lippen gelegt hat, wovon ihr Herz überquillt, fährt sie entsetzt zurück und bemerkt die Tiefe des Abgrunds, dem sie entgegentaumelt.

Allerdings ist auch jetzt noch die alte Tragödienschule an Frau Bernhardt haften geblieben in den langgezogenen Sätzen, die sie mit halber Stimme auf einem und demselben Ton spricht, als könnte sie den schweren Druck, der auf ihrer Seele lastet, nicht abschütteln. In ihrem Antlitz malt sich freilich mehr das Moderne des Salondramas, als der große Zug der klassischen Tragödie aus, aber ihr Schreiten, die Bewegung ihrer Arme und das Spiel mit dem Schleier, in dem sie sich verhüllt, als das Geheimnis ihres Herzens offenbar wird, weisen edle Züge auf. Gefährlich werden der Künstlerin nur die Stellen, die über das Rührende und Weiche hinausgehen, die unbedingt eine hinreißende Kraft des Ausdrucks verlangen. Wenn Phädra erkennt, daß Hippolyte sich von ihr abwenden will und ihm das Schwert entreißt, damit er sie durchbohre, wenn sie später das Wahnsinnige ihrer Eifersucht, ihre Gewissensbisse, das Strafgericht der Götter schildert und den berühmten Fluch auf die Verführerin Oenone herabschleudert, vermißt man bei Frau Bernhardt ein Organ, wie es Charlotte Wolter besaß, die wir im Frühling 1878 in dieser Rolle im Residenztheater gesehen haben. Die Französin sucht die fehlende Kraft durch Töne zu ersetzen, die scharf, rauh und kreischend durch das Zusammenpressen der Kehle hervorgebracht werden. So schafft sie sich ein Doppelwesen, eine königliche Frau, die demütig zu den Göttern fleht, dem Unheil ihrer Liebe nur durch den Tod entgehen kann und über das Glück der Nebenbuhlerin weint, und eine aus der Unterwelt heraufbeschworene Furie, die mit heiseren Lauten der Rache und Verwünschung sich auf das Opfer ihrer Wut stürzt, bis sie erkennt, daß schmeichlerische Ratgeber das Furchtbarste seien, was der Zorn der Götter über Könige verhängen könne. Der letzte Akt, wenn das Gift der Medea seine Wirkung auszuüben

beginnt, gab dieser Leistung fesselnden Abschluß. War sie auch nicht völlig einheitlich durchgeführt, überwog zweifellos in ihr das lyrisch zerschmelzende Weh die eigentlich tragische Gewalt, so bot sie doch in ihrer Gesamtheit einen Genuß, den wir schon wegen ihrer Seltenheit nicht gering einschätzen. Nur darf man nicht übersehen, daß dieser französische Tragödienstil unmöglich auf eine deutsche Bühne übertragen werden darf. Er ist ausschließlich national in seinen melodischen Sprachschwelgereien bei sentimentalen, in den pathetischen Übertreibungen bei dramatischen Höhepunkten, und kann uns nur noch ergreifen, wenn ihm eine bedeutende Darstellerin, wie Frau Bernhardt, die geistige Kraft ihres Talents leiht. Daß auch ihre Kunst hinter dem Ideal der Racineschen Tragödie zurückbleibt, wen könnte es Wunder nehmen? Hat doch selbst eine Künstlerin wie Hippolyte Clairon in ihren vorher erwähnten Memoiren erklärt, wo sie von ihrer Leistung als Phädra eine genaue Schilderung gibt, daß sie bei den langen Reden im vierten Akt mit ihrer Darstellung niemals völlig zufrieden gewesen sei.

# Italienische Theaterzustände und Ermete Novelli.

Trotz der starken Eindrücke, die wir von der dramatischen Kunst der Italiener empfangen haben, läßt es sich doch nicht leugnen, daß sich das Verständnis ihrer eigentümlichen Vorzüge wesentlich vertieft, sobald wir sie in ihrer Heimat selbst kennen lernen. Für die Stellung der ersten Schauspieler und Sänger ist es selbstverständlich von der größten Bedeutung gewesen, daß sie sich nicht mit dem aufrichtigen Beifall ihrer Landsleute begnügten, sondern in die Welt hinauszogen und mit ihren künstlerischen Erfolgen die Schranken durchbrachen, durch welche die Nationen in Sprache, Lebensanschauung und Geschmacksrichtung von einander getrennt sind. Adelaide Ristori und Eleonora Duse, Tommaso Salvini und Ernesto Rossi, Tina di Lorenzo und Ermete Zacconi haben sich ihren Namen erst dadurch erringen können, daß sie zu ihrer Beliebtheit in Italien die Anerkennung des Auslands hinzufügten, das Publikum der europäischen Hauptstädte für sich interessierten und überall, wo man sich mit dem Theater in ernsthafter Weise beschäftigt, nach literarischer Anerkennung strebten. In manchen Fällen ist es den Italienern erst dann völlig klar geworden, was sie an ihren großen Schauspielern und Sängern besitzen, wenn diese jenseits der Alpen mit Beifall überschüttet wurden und die Kritik zu so eingehenden Würdigungen ihrer Leistungen anregten, wie sie ihnen in ihrer Heimat selbst kaum zuteil wurden. Frau Duse wurde in Italien mit ganz anderen Augen angesehen, als sie nach ihren glänzend verlaufenen Gastspielen wieder zu ihren Landsleuten zurückkehrte. Als sie gar in Paris den Kampf mit Sarah

Bernhardt erfolgreich durchgeführt hatte, wurden ihr in Italien Anerkennungen wie niemals zuvor zuteil. Man schätzt und versteht dort die Künstler aus dem sicheren Gefühl heraus, das für die ganze Nation in Sachen des Geschmacks charakteristisch ist, aber man liebt es, nicht allzu viel Aufhebens von ihnen zu machen. Man erfreut sich an ihren Leistungen mit warmer Hingebung und während der Vorstellung sogar mit leidenschaftlichem Anteil, nimmt sie andrerseits aber auch wieder als etwas selbstverständliches hin, als ob im Heimatland der Kunst das beste eben nur tägliches Brot sei.

Der Deutsche, der nach Italien kommt, erstaunt immer wieder, wie wenig man sich dort durch störende Äußerlichkeiten aus der Stimmung und Illusion bringen läßt. Eine so ruhige, geordnete und gleichmäßige Kunstpflege wie bei uns ist dort ganz unmöglich, wo selbst die ersten Kräfte nach wenigen Wochen ihre Zelte abbrechen, um sich vor einem neuen Publikum sehen zu lassen. Bei diesem unstäten Wanderleben ist es naturgemäß unmöglich, den Stücken eine angemessene, stilvolle Ausstattung zu geben und das drum und dran mit der Bedeutung der einzelnen Leistungen in Einklang zu bringen. Den Italiener stört es wenig, wenn das Orchester als Ouverture zu einem Trauerspiel einen Straußschen Walzer ertönen läßt, die Musikinstrumente den Theaterdienern, die vor den Vorhang treten, auf die Bühne hinaufgereicht werden, dem Virtuosen, der eben eine ergreifende Scene spielt, der Stuhl in der Hand zusammenbricht, dieser in seiner Loge gemütlich plaudert, jener seine Zeitung liest oder auf denselben Brettern, wo soeben Othello und Lear von einem ersten Künstler gespielt wurden, morgen der Verwandlungskünstler Fregoli sich an einem Abend dreißigmal anders kostümiert. Dennoch ist es nicht zu leugnen, daß selbst an den kleineren Bühnen in Italien und bei der größten Beschränktheit des scenischen Apparats die Darsteller eine natürliche Begabung, Wärme und Hingabe an ihre Aufgaben zeigen, durch die sich dergleichen Vorstellungen sehr zu ihrem Vorteil von der Plumpheit und Talentlosigkeit unterscheiden, die sich meistens in Deutschland auf Bühnen untergeordneten Ranges breit machen. Man kann es dem Fremden, der den Charakter eines Volkes in

seinen unmittelbaren Äußerungen studieren will, nur dringend empfehlen, neben den vornehmen Bühnen in Rom auch den wenig beachteten Volkstheatern Besuche abzustatten.

Zu ihnen gehört unter andern das Teatro Manzoni in der Nähe von S. M. Maggiore, ein Kunsttempel, an dem die meisten Fremden spöttisch vorbeigehen, nachdem sie einen Blick auf den Zettel mit den aufregenden Bildern und den lächerlich billigen Eintrittspreisen geworfen haben. Es läßt sich allerdings nicht behaupten, daß in diesen Hallen dem Andenken des Mannes, der den Italienern ein so ergreifendes Drama wie den „Grafen von Carmagnola" und einen so vorzüglichen Roman wie die „Verlobten" geschenkt hat, in wahrhaft würdiger Weise gehuldigt werde. Indessen zeigt das Publikum bei den französischen Sensationsstücken aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eine so köstliche Haltnng, daß wir die dort verlebten Abende in keiner Weise zu den verlorenen rechnen können. Wurde schon in dem grauslichen Drama „La donna murata" Schrecken auf Schrecken gehäuft, indem ein Bösewicht eine unschuldige Frau einmauern ließ, so kam in einer andern Komödie, deren Titel wir leider vergessen haben, ein wirklicher Löwe auf die Bühne, aber einer von jener Gattung, die von Tartarin von Tarascon auf seinen Jagdausflügen in Algier so leidenschaftlich verfolgt wird. Der Wüstenkönig lag fürchterlich gähnend in seinem Käfig und konnte nur dadurch in Bewegung gebracht werden, daß man ihn von hinten vorsichtig mit einer eisernen Stange bearbeitete und von vorn mit einem Stück Pferdefleisch bekannt machte. Seine schlechte Laune verlor er aber trotzdem nicht, vermutlich weil man ihn links und rechts, um bei den Zuschauern den Eindruck einer Menagerie hervorzurufen, mit zwei Kollegen zusammen ausgestellt hatte, die in Wahrheit nur aus bemalter Leinwand bestanden. Der Löwe schien darin einen schlechten Witz zu sehen und beteiligte sich infolgedessen so gut wie gar nicht an der Handlung des Stücks, in dem er doch die Hauptperson zu spielen hatte. Er sollte nämlich einen schändlichen Tierbändiger, der zu einer Frau in unerlaubten Beziehungen stand und deswegen von dem rachesüchtigen Ehemann in den Käfig geworfen wurde, zum Abendbrot verspeisen. Wie weit ihm das gelang, konnte leider

von den Zuschauern nicht festgestellt werden, da in dem entscheidenden Moment der Vorhang fiel und das fürchterliche Brüllen, das gleich darauf ertönte, von einem geschickten Nachahmer von Tierstimmen herzurühren schien.

Das Publikum wollte erst allmählich in Stimmung kommen, fand sich sehr unpünktlich ein und kümmerte sich zunächst mehr um die Cigaretten, die überall angezündet wurden, und die Nachbarn, mit denen sich ein lebhaftes Gespräch entwickelte, als um die Vorstellung. Diese wurde außerdem auf alle nur denkbare Weise unterbrochen. Auf der Galerie mußten zwei Sicherheitsbeamte unaufhörlich auf- und abgehen, um zu verhindern, daß die liebe Jugend sich nicht zu weit über die Brüstung vorbeuge, nicht zn laut schrie oder sich gar regelrecht prügelte. Trotzdem flog das eine Mal eine Apfelsine, das andere mal ein brauner-Filzhut von oben mitten ins Parterre, zwei Wertgegenstände, die der Theaterdiener mit feierlicher Miene zwischen den Füßen der Zuschauer hervorangelte und ihren Besitzern unter dem Dach des Hauses wieder einhändigte. Daß bei einer Vorstellung mit Kindern ein Liebling zu schreien anfängt und nach vergeblichen Versuchen der Beruhigung zwingender Gründe wegen hinausgeführt werden muß, kommt bei uns und überall vor. Daß er aber den mütterlichen Trost in solcher Weise empfängt, wie es Rousseau in seinem „Emile“ von allen Müttern verlangt und vor den Augen der Zuschauer gestillt wird, spricht für eine echt italienische Natürlichkeit und Ungeniertheit. Beim Studium der römischen Theater kann man noch eine Stufe tiefer gehen, doch gerät man dann sofort in Lokale, die man mit Damen nicht besuchen darf, und wo es auch vielleicht nicht ganz unbedenklich ist, fremd, allein und der Sprache nicht völlig kundig, im Volksleben unterzutauchen. Es handelt sich um mehrere dicht bei einander liegende Sommerbühnen unweit des Hauptbahnhofs in Rom, in jener fast menschenleeren Gegend, wo sich die Bauspekulation gründlich verrannt und eine Reihe ungeheurer Paläste mit Säulenportalen und breiten Balkons hat entstehen lassen, die aber zum größten Teil völlig leer stehen, zum kleinsten von Leuten aus der arbeitenden Klasse bewohnt werden. In diesen Theatern, wo das Eintrittsgeld nur eine halbe Lire beträgt, liegen die

Männer in malerischen Stellungen auf den Bänken wie die Abruzzenmodelle auf der spanischen Treppe, während die Frauen in aller Gemütlichkeit ihr Abendbrot verzehren. Der Fußboden ist mit allerlei Abfällen bedeckt, wie auf einem Markt, und die ungezwungene Anteilnahme an dem, was auf der Bühne und im Zuschauerraum vor sich geht, äußert sich noch viel stärker als im Teatro Manzoni. Aber selbst in diesen untergeordneten Vergnügungslokalen macht sich das Talent der Italiener bei der Vorführung von Schwänken und Operetten immer noch bemerkbar, bald durch die natürliche Gabe des Vortrags, bald durch eine überraschende Art der Charakteristik, ohne daß im übrigen von einer sorgfältigeren Ausarbeitung des ganzen die Rede sein könnte.

Man darf indessen nicht glauben, daß man für die Mängel der italienischen Theater, namentlich was das unstäte Wanderleben der einzelnen Gesellschaften und die ungenügende Inscenierung betrifft, in maßgebenden Kreisen kein Auge habe. Mag sich die große Masse des Publikums dadurch aus seiner Illusion nicht bringen lassen, so haben doch Leute von feinerem Geschmack diese Übelstände oft genug beklagt und sie, wenn auch vergeblich, abzustellen versucht. Man lese nur die inhaltreichen „Ricordi" des größten lebenden italienischen Schauspielers Tommaso Salvini, der trotz seiner außerordentlichen Beliebtheit seinem Publikum gehörig den Text liest, zwar seine frische Empfänglichkeit lobt, aber auch seine Unzuverlässigkeit beklagt, die es leicht möglich macht, daß ein namhafter Schauspieler jetzt mit dem größten Beifall überschüttet werden und, wenn er nach einem halben Jahr wiederkehrt, von demselben Publikum so gut wie ganz im Stich gelassen werden kann. Selbst das große Ansehen Salvinis hat es nicht vermocht, den Wanderzügen der italienischen Künstler ein Ende zu machen und sie wenigstens für eine Saison an einem bestimmten Ort festzuhalten. Dagegen hat Salvini, trotzdem er bereits im einundsiebzigsten Jahre steht, den Römern im Frühjahr 1899 gezeigt, daß er es noch gar nicht nötig habe sich auf das Altenteil zurückzuziehen. Er übt jedoch seine unvergleichliche Kunst nur noch zu wohltätigen Zwecken, für die Unterstützungskassen seiner Kollegen oder zur Förderung

literarischer oder künstlerischer Zwecke aus. In diesem Jahre betrat er die Bühne des Teatro Valle in Rom aus einem Grunde, der für seine schönen menschlichen Empfindungen spricht.

Er wollte seinem Sohne Gustavo, der sich ebenfalls der schauspielerischen Laufbahn gewidmet hat, an dessen Talent er aber lange nicht glauben mochte, bei seinem Auftreten an dieser Bühne den väterlichen Segen geben, indem er mit ihm zusammen spielte. Gustavo wurde durch den Ruhm seines Vaters schon frühzeitig geblendet und suchte ihm künstlerisch nachzustreben, was aber anfänglich nur unvollkommen gelang, sodaß er seine schauspielerische Tätigkeit eine Weile unterbrach, nach Deutschland reiste und in einem Geschäft in Frankfurt a. M. zwischen Schreibsesseln und Kontobüchern alle seine Träume zu vergessen suchte. Er eignete sich dabei unsere Muttersprache so gut an, daß er sie fast fehlerlos, wenn auch mit einem leichten fremdländischen Accent, spricht.

Den alten Salvini hatte mittlerweile ein schwerer Schlag durch den Tod seines andern Sohnes Alessandro getroffen, der in Amerika ein namhafter Schauspieler geworden, aber zum unsäglichen Schmerz seines Vaters bei einem Besuch in Florenz plötzlich gestorben war. Salvini mußte sich glücklich schätzen, als Gustavo, gegen dessen Befähigung zur Bühne er sich anfänglich selbst ausgesprochen hatte, nun den Beweis des Gegenteils beibrachte und sich in einer Reihe von Vorstellungen den Beifall des römischen Publikums und die Anerkennung der dortigen Kritik errang. Bereits drei Jahren zuvor sah im Teatro Mercadante in Neapel Gustavo Salvini als Tartuffe in der Molièreschen Komödie und lernte ihn in diesem Frühjahr im Teatro Valle der italienischen Hauptstadt als König Ödipus von Sophokles und Nero in dem Cossaschen Trauerspiel kennen, in dem seinerzeit auch Rossi einmal in Berlin aufgetreten ist. Gustavo Salvini hat im Stil seiner Menschendarstellung, in der Neigung zum Vornehmen, Innigen und Seelenvollen, in der Fülle und dem Wohllaut seines tiefgestimmten Organs und der Kunst des Vortrags eine entschiedene Ähnlichkeit mit seinem Vater, obwohl ihm unzweifelhaft dessen starke Persönlichkeit, Kraft und Originalität fehlen. Als ich Tommaso Salvini, während sein Sohn den Nero spielte, in seiner Loge begrüßte, war ich auf das Angenehmste

überrascht nicht etwa einen Greis vor mir zu sehen, sondern dieselbe mächtige Gestalt in völlig ungebrochener Haltung, wie vor zweiundzwanzig Jahren in Berlin, vor mir zu erblicken und die Überzeugung zu gewinnen, daß ihm eine wahrhaft unverwüstliche Frische und Gesundheit beschieden seien. Er erschien mir um so jugendlicher, je entschiedener er sich selbst einen alten Mann nannte und damit ein Geständnis ablegte, zu dem sich darstellende Küustler sonst nicht leicht verstehen. Salvini konnte es aber unbedenklich tun, denn gleich darauf spielte er eine seiner mächtigsten und anstrengendsten Rollen, den Othello, dessen Darstellung in Europa und Amerika geradezu Schule gemacht hat, mit seinem Sohn Gustavo als Jago unter dem donnernden Beifall des Publikums. Dann trat er vor diesem bescheiden zurück, überließ ihm zwei Rollen, in denen er früher auf allen italienischen Bühnen geglänzt hatte, den Orest und den Saul in zwei beliebten Trauerspielen von Alfieri und begnügte sich mit den kleineren Aufgaben des Pylades und des David, von denen er namentlich die letztere durch den hinreißenden Vortrag der Canzone vor dem verdüsterten Gemüt des Königs zu einer früher kaum geahnten Bedeutung erhob. Die Römer waren von diesen Leistungen des größten Meisters italienischer Schauspielkunst nicht nur aus künstlerischen Gründen hingerissen, sondern erblickten in diesem Zusammenwirken von Vater und Sohn, bei dem sich jener trotz seiner Bescheidenheit das beste vorbehalten zu haben schien, eine Art Familienfest und ließen diese drei Schauspielabende in jener gehobenen Stimmung ausklingen, die durch das Gefühl für künstlerische und menschliche Größe in gleicher Stärke hervorgerufen wurde.

Die Gründung eines ständigen italienischen Theaters gehört auch zu den Lieblingsplänen Ermete Novellis, der gegenwärtig zu den vorzüglichsten Darstellern der Gegenwart gerechnet werden muß. Zweifellos ist, daß er an allgemeiner Beliebtheit und Vielseitigkeit in dem Repertoire, daß er sich gebildet hat, von keinem zweiten Künstler übertroffen wird. Seine Entwickelung steht im unmittelbaren Zusammenhang mit den besten Schauspielertraditionen seines Landes. Sein Lehrer war Bellotti-Bon, eine der interessantesten Erscheinungen des modernen italienischen Theaters, an dessen Hebung er Jahrzehnte hindurch mit beispielloser Hingebung gear-

beitet hat, bis er den Gedanken, selbst als alter Mann keine gesicherte Lebensstellung erreicht zu haben, nicht länger ertragen konnte und seinem Dasein ein Ende machte. Belotti-Bon stellte durch die Feinheit und Natürlichkeit seines Spiels, das sich von allen komödiantenhaften Übertreibungen lossagte und nur an die Natur hielt, durch die Geschicklichkeit, mit der er seine Meisterschaft auch als Lehrer verwertete und auf jüngere Talente übertrug, durch die gesellschaftliche Stellung, die er seinen Mitgliedern errang, und die literarischen Anregungen, die er ausstreute, das Muster eines Direktors oder, wie man dort sagt, eines capo comico dar. Er war ebenso wie Salvini und Rossi aus der Schule des berühmten Gustavo Modena hervorgegangen, der seinem künstlerischen Ruhm als Begründer eines neuen Stils der Wahrheit und Natürlichkeit auf den Brettern das Verdienst zugesellte, daß er auch als leidenschaftlicher Patriot und Politiker seine Rolle trefflich zu spielen wußte. Bei Belotti-Bon hielt sich Novelli sechs Jahre auf, um während dieser Zeit die Stellung eines ersten Charakterspielers zu erringen. Er stammt aus ärmlichen Verhältnissen, war der Sohn eines Souffleurs und wuchs, ohne eine richtige Erziehung genossen zu haben, in voller Freiheit auf, immer in Gefahr zu verwildern oder von der Not des Lebens erdrückt zu werden, bis er sich durch die Kunst, die er gewählt hatte, selbständig machte. Auf der Bühne steht er schon seit länger als dreißig Jahren. Man durfte sich sagen, daß er sich auf dem Höhepunkt seiner Kraft befindet und erwarten, daß sein Gastspiel im Lessing-Theater ein tiefes und nachhaltiges Interesse erregen werde.

Novelli unterscheidet sich von allen italienischen Schauspielern, die sich gegenwärtig einen Namen errungen haben, durch eine in ihrer Art einzig dastehende Wandlungsfähigkeit. Er spielt tragische Rollen wie Othello und Hamlet sowie den Nero in dem Cossaschen Trauerspiel, durchläuft mit erstaunlicher Leichtigkeit das ganze Gebiet des heitern Charakterfachs und endigt bei parodistischen Leistungen, mit denen er keinen andern Zweck verfolgt, als seine vollendete Technik in spaßhafter Weise zu verwerten. Mit dem hohen dramatischen Stil hat es bei ihm nur insofern gewisse Schwierigkeiten, als das italienische Publikum mit seiner Persön-

lichkeit Vorstellungen verbindet, die sich mit einer aufs äußerste zugespitzten Charakteristik decken. Er hat in seinem Spiel nicht den literarischen Ehrgeiz Zacconis, der Ibsens „Gespenster" in Italien einführte und als Oswald eine pathologische Studie von entsetzenerregender Naturwahrheit auf der Bühne ausführte, der sich für die Dramen Hauptmanns begeisterte und seine Landsleute sogar zwang, ihn in Stücken von Turgenjew und Tolstoi zu bewundern. Man möchte den Unterschied, der zwischen seinem und dem Spiel der meisten anderen, auch der größten Schauspieler besteht, darin finden, daß er mit einer sorgfältig gewählten Maske, wie sie auf dem italienischen Theatern zu den Seltenheiten gehört, mit einer überraschenden Mannigfaltigkeit in den Gebärden und der Sprache nach einer Charakteristik strebt, die in ihrer außerordentlichen Schärfe fast an die Karikatur streift und doch wieder im entscheidenden Augenblick zur vollen Natürlichkeit zurückkehrt. Was in diesem Künstler an überschüssigem Naturell vorhanden ist und sich künstlerisch nicht rein ausgeben will, tobt sich in den drolligen Soloscenen aus, mit denen er seine Vorstellungen zu beschließen pflegt. Es handelt sich dabei um Monologe im Coquelinschen Stil, in denen sein Humor nach allen Richtungen aufsprudelt, und um lustige Kopien, mit denen er sein Publikum erheitert. Er trägt die ganze italienische Theatergeschichte des letzten Vierteljahrhunderts als lebendigen Besitz mit sich herum und bringt eine Mustervorstellung auf die Bühne, bei welcher er in schneller Aufeinanderfolge nicht nur Männer wie Salvini und Rossi, sondern auch Frauen wie Sarah Bernhardt und Eleonora Duse sogar im Kostüm täuschend nachahmt. Der unbegreiflichen Beweglichkeit, mit der er bei solchen Gelegenheiten aus einem Charakter in den andern schlüpft, steht eine andere Seite seiner, sagen wir in diesem Fall nicht Kunst, sondern Kunstfertigkeit gegenüber. Von Jugend auf war er ein eifriger Bewunderer des Marionettentheaters, und wer aus eigener Erfahrung weiß, bis zu welcher reizenden Verfeinerung und Ausdrucksfähigkeit das Spiel der mit Fingern bewegten Puppen in Italien entwickelt, wie viel gute Beobachtung und origineller Humor in solchen Aufführungen enthalten ist, wird begreifen, daß sich auch ein ernster Mann damit beschäftigen kann. Novelli macht sich ab

und zu den Spaß, seine Theatervorstellung damit zu beschließen, daß er als Marionette auftritt und damit ganz ähnliche Täuschungen hervorbringt, wie mit seinen schauspielerischen Leistungen, die so unmittelbar der Wirklichkeit nachgeschaffen sind. Man glaubt dann nicht mehr, das Gesicht eines lebenden Menschen, sondern einen aus Wachs und Watte geformten Kopf und, statt der beweglichen Arme, mit Kleidern umwickelte Stöcke vor sich zu sehen. Wir führen das nur an, um zu zeigen, wie Novelli in allen Sätteln gerecht ist und seinen Körper so in der Gewalt hat, daß er auch das Gegenteil seiner selbst und seiner künstlerischen Begabung sein kann.

Ermete Novelli ist in Berlin im März 1900 im Lessing-Theater aufgetreten und hat den großen Ruf, der ihm vorausging, gerechtfertigt, obwohl das Publikum mit dem langatmigen Familienstück „Papa Lebonnard“ sich begreiflicherweise nur wenig befreunden konnte. Das Thema vom natürlichen Sohn, dieses Steckenpferd der Pariser Dramatiker, läßt der provencalische Dichter G. Aicard in seinem vieraktigen Schauspiel gleich in doppelter Auflage wiederkehren. Lebonnard ist ein alter gutmütiger Uhrmacher, der in allen Stücken weich und nachgiebig, aber in der Liebe zu seiner Tochter energisch und in dem Wunsch, sie gut zu verheiraten, von unbeugsamen Willen ist. Er entdeckt die Neigung des jungen Mädchens zu einem Arzt und möchte sie glücklich machen, stößt dabei aber in seiner Familie von zwei Seiten auf Widerspruch. Frau Lebonnard will in ihrem Bauernstolz Giovanna einem Adligen geben und ihr Sohn Roberto ist beleidigend kalt gegen den Arzt, nachdem er erfahren hat, daß dem Mann, der seine Schwester heimführen soll, der Makel der unehelichen Geburt anhaftet. In seinem Egoismus und mit Rücksicht auf seine eigenen Heiratspläne hat Roberto die Schwester schon dahin gebracht, daß sie ihrem Glück entsagen will. Er ist aber selbst die Frucht eines ehebrecherischen Verhältnisses seiner Mutter, das von dem alten Lebonnard seiner Frau verziehen worden ist. Als Roberto in seiner Herzlosigkeit kein Maß kennt, schleudert ihm sein Vater die Worte „Schweig, Bastard!“ entgegen. Im letzten Akte zieht sich alles rührsam und gemütlich zusammen, nachdem Roberto von seinem Vorhaben, Militärdienste in den

Kolonien zu nehmen, durch die Tränen seines alten Vaters abgelenkt worden ist. In dieser geschwätzigen Benediriade, die für unseren Geschmack kaum noch zu ertragen ist, spielte Herr Novelli den alten Lebonnard mit glänzender Virtuosität. Der Künstler hat ein scharfgeschnittenes Profil, sein Gesicht zeigt den Stempel höchst interessanter, von Geist und Leben bewegter Häßlichkeit. In dieser Rolle trug er eine graue Perrücke und sah Ludwig Barnay im Ruhestande etwas ähnlich. Sein Spiel ist von großem Reichtum der Ausdrucksmittel, bald weich und einfach, bald scharf und leidenschaftlich. Das Erbteil der Italiener, die Lebendigkeit der Mimik und Gebärden, ist bei ihm glänzend verwertet. Er entwickelt seine Scenen wie sauberste Miniaturbilder mit reichlichen Nuancen, die aber zumeist der Situation entspringen und in einer Mittellage zwischen Komik und Rührung liegen. Allerliebst war die Art, wie er dem bescheidenen Arzt seine Tochter anbot und ein wildes Durcheinander entwickelte er Ende des dritten Aktes, als Frau und Tochter mit ihren entgegengesetzten Empfindungen auf ihn einsprechen.

Als sehr willkommene Überraschung brachte der Künstler im Lessingtheater, an antikes Lustspiel von Plautus und eine in ihrer Art ebenso klassische Komödie von Goldoni, die, soweit unsere Erinnerung reicht, in Berlin noch nicht gespielt worden sind. „Aulularia“ (Der Goldtopf) ist das Vorbild zu Molières „Geizigem“, der ganze Scenen dem römischen Dichter entlehnt hat, vor allem den bekannten Monolog, den der Bestohlene in der Verzweiflung über den Verlust seines Schatzes spricht, indem er nach den Dieben ruft, ihr Lachen vernimmt, voll Verzweiflung sich selbst am Arm packt, die Zuschauer betrachtet und unter ihnen den Spitzbuben sucht, indem er auf die Erde fällt. Molière bringt einen reichen, engherzigen und dazu verliebten Mann, Plautus, einen armen Teufel, auf die Bühne, der den Topf mit dem Golde zufällig gefunden hat, ihn bald hier, bald dort versteckt und immer vermutet, daß man ihn berauben will. Seine Tochter hat sich in einer schwachen Stunde bei einem Fest einem vornehmen Griechen — das Stück spielt in Athen — hingegeben, der aber sein Unrecht einsieht, umsomehr, als er bereits Vater geworden ist und den Alten um die Hand des Mädchens bittet. Der

Geizhals, der immer nur an seinen Schatz denkt, meint, daß der Verführer der Dieb sei, und erfährt erst zum Schluß, wovon eigentlich die Rede war. Diese Verwechselung zwischen dem Gold und dem Mädchen, den komischen Fragen die daraus entstehen, endlich das Wiederfinden des Schatzes durch einen Sklaven der ihn entwendet hat, aber wiederbringt und seine Freiheit damit erkauft, gibt dem Stück einen wirksamen Abschluß, obwohl die letzte Scene nicht von Plautus selbst herrührt, sondern nach dem Vorausgegangenen ergänzt werden mußte. Es war im Lessingtheater eine antike Bühne gestellt mit einem Altar und einer brennenden Opferschale. Der Hausgott sprach den Prolog, indem er den Inhalt des Stücks erzählte, sowie den Epilog, mit dem er die Zuschauer zum Beifallspenden aufforderte. Herr Novelli spielte den alten Euclio in der Maske einer beständig aufgeregten langaufgeschossenen Jammergestalt, die immer lärmt und mißtrauisch um sich blickt, mit prächtiger Wirkung. Goldoni hat sein Lustspiel „Il burbero benefico" (der wohltätige Murrkopf) während seines dreißigjährigen Aufenthalts in Paris gedichtet, und zwar nach seiner eigenen Behauptung nicht nur französisch geschrieben, sondern auch französisch gedacht. Die großen Schauspieler jener Zeit, die er in seinen Memoiren so lebhaft bewundert, die Preville, Dancourt Molé schwebten ihm als Ideal vor. Er hatte mit diesem Lustspiel in drei Akten und in Prosa, das er erst später selbst ins Italienische übersetzte, am 4. November 1771 in Paris und am folgenden Tage in Fontainebleau einen außerordentlichen Erfolg. Zum Schluß wurde ihm eine Ehre zuteil, an die er als italienischer Autor gar nicht gewöhnt war. Die Schauspieler zogen ihn auf die Bühne und stellten ihn den Zuschauern vor, die ihn lebhaft beklatschten. „Ich konnte nicht begreifen", sagt Goldoni in seinen Erinnerungen, „wie ein Mensch stillschweigend den Zuschauern zu verstehen geben kann: Hier bin ich, ihr Herren, beklatscht mich!" Rousseau hatte ihn vor dem Versuch, mit einem französischen Stück in Paris aufzutreten, gewarnt. Er meinte, es würde nie gespielt werden, und ersuchte endlich Goldoni, ihm sein Lustspiel zu zeigen. Das tat der Italiener indessen nicht, weil er mit voller Berechtigung fürchtete, Rousseau könnte in der brummigen und polternden Hauptperson dieses Stückes

sein Selbstporträt erblicken. Stofflich betrachtet, enthalten die drei Aufzüge eigentlich ein dramatisches Nichts, das aber mit seiner drolligen und graziös spannenden Ausführung selbst Goldonis größten Gegner Gozzi zur Bewunderung hinriß. Der alte Geronte, ein brummiger, aber seelensguter Herr, will seine Nichte mit seinem Freunde verheiraten, der ihm die Zeit mit Schachspielen vertreibt, aber selbst keine Neigung hat, ein so junges Blut für sich zu erobern. Das Mädchen hat auch bereits, ohne daß der Onkel es weiß, eine andere Wahl getroffen und setzt ihren Wunsch am Ende auch durch. Ihr Bruder ist mit einer verschwenderischen Frau verheiratet und durch seine verliebte Nachgiebigkeit ein ruinierter Mann geworden, dem nur der reiche Onkel helfen kann. Geronte ist ärgerlich über sein zimperliches Nichtchen, das er anschreit und über seinen Neffen, dessen Leichtsinn ihn in Wut bringt. Als er merkt, daß sein Heiratsplan nicht gelingt, läßt er seinen Zorn an seinem Diener aus, gibt ihn einen Stoß, daß er auf die Erde fällt, bedauert aber gleich darauf seine Heftigkeit. Er streichelt den Diener, befühlt sein Knie, schenkt ihm zuerst seine Börse, dann seinen Spazierstock, immer zwischen Anfällen neuer Erregung, die er aber überwindet. Diese Scene spielte Novelli ganz meisterlich, ebenso den Schluß, wenn Geronte über das verschwenderische Ehepaar in Harnisch gerät aber gleich darauf, als beide vor ihm knien, zu weinen anfängt. Novellis Gastspiel war nicht ganz richtig angefangen, denn seine besten Leistungen kamen zuletzt und dieser Geronte hätte es eröffnen müssen. Der Künstler ist kein Held und Liebhaber, sondern ein Charakterspieler im ernsten und komischen Fach und als solcher ganz originell in willkommener Ergänzung zu dem, was wir bis jetzt von italienischer Schauspielkunst in Berlin kennen gelernt haben. Er hat auch eine gute, trefflich einstudierte Gesellschaft mitgebracht und sich als unermüdlicher Regisseur gezeigt, der den Mitspielern ihre Erfolge gönnt und verschafft.

Novellis Shylock bedeutete eine weitere Steigerung des Erfolgs, der sich bei dem Gastspiel des Künstlers im Lessingtheater allmählich mit voller Entschiedenheit einstellte, obwohl er an mehreren Tagen mit einer starken Erkältung zu kämpfen hatte.

Seine Charakteristik der Hauptfigur in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ war jedoch eine so originelle und glänzende, sie erfüllte das Lustspiel mit einer so wild phantastischen, grotesken und doch wieder so schauerlichen Stimmung, daß sie ein wahrhaft historisches Gepräge bekam und den erbitterten Kampf, der zwischen Christen und Juden durch Jahrhunderte auf venetianischem Boden geführt wurde, meisterhaft symbolisierte. Schon die Maske Novellis mit den großen dunkeln Augen, den sprechenden Gesichtszügen und der brutalen Unterlippe war unübertrefflich. Auch dem Nicht-Italiener mußte die Art, wie er seine Muttersprache in dieser Rolle mit dem gurgelnden R und dem eigentümlich singenden Tonfall behandelte, als eine charakteristische Feinheit auffallen. Ebenso bezeichnend für die Herkunft des schachernden Mannes waren auch die Spielperlen, die er in Form eines Kranzes fortwährend bei sich trug und aus einer Hand in die andere gleiten ließ. Nach der großen Eingangsscene mit Bassanio und Antonio, die höchst stimmungsvoll, aber etwas zu gedehnt ausgeführt war, kam gleich ein großer Triumph dieses Schauspielers in der Art, wie er die Verzweiflung Shylocks nach Jessicas Flucht darstellte. Einer ähnlichen Auffassung sind wir auf der Bühne noch nirgends begegnet. Novelli steht auf der Brücke und lacht höhnisch über die leichtfertigen Venetianer, die sich in bunte Masken hüllen, ohne zu ahnen, daß seine Tochter unter ihnen ist. Dann geht er in sein Haus und findet, daß es leer ist. Er eilt entsetzt hinein. Man hört, wie schwere Sachen durcheinander geworfen werden und vernimmt einen markerschütternden Schrei nach dem andern. Shylock stürzt mit bloßem Kopf auf den Balkon, spricht jammernd zu dem auf der Straße stehenden Tubal, rauft sich die Haare, deutet mit den Fingern an, daß ihm alles gestohlen sei und verschwindet auf einen Augenblick. Dann erscheint er unten vor der Haustür, will sprechen, kann aber die Worte nicht hervorbringen und fällt vor Tubal ohnmächtig auf die Erde, wo ihn die venetianische Jugend höhnisch umringt. Das war eine Tragödie aus dem Ghetto, wie wir sie tiefer empfunden, wahrer und origineller auf der Bühne nie gesehen haben. Novelli beachtet aber auch die humoristischen Seiten im Charakter Shylocks, wenn er die Freude über die Verluste Antonius

mit dem Schmerz über die gestohlenen Juwelen drollig phantastisch verbindet. Die Gerichtsscene wurde mit einer unheimlichen und dämonischen Größe von dem Künstler ausgeführt. Dies höhnische Lächeln und grausige Messerschleifen bei der ersten Auslegung des Gesetzes, dann die fürchterliche Enttäuschung und Demütigung vor dem Dogen, das Zusammenbrechen bei dem Verlangen, ein Christ zu werden, endlich diese vollständige Auflösung von Leib und Seele, wobei Novelli in sich zusammenschrumpfte und wie ein kleines Kind in hohen gebrochenen Tönen weinte — wie gesagt, Shakespeares Shylock haben wir noch niemals in solcher Vollendung auf der Bühne gesehen. Diese Leistung konnte allerdings nicht mit den ausgelassenen und hinzugefügten Scenen versöhnen, mit denen man sich an einem Meisterwerk der Weltliteratur versündigt hatte. Aber die Rolle wirkte einzig und unvergeßlich. Sie schien aus weiter geschichtlicher Ferne aufzutauchen und dämonisch anzuwachsen, um endlich wie durch ein Zauberwort zerstört zu werden, so daß, wie zu Anfang des Stücks, wieder blauer Himmel und heiterer Sonnenschein über Venedigs Wunderpracht schimmerten.

# Japanisches Gastspiel im Berliner Centraltheater November 1901.

Den Besuchern der letzten Weltausstellung wird die Rue de Paris zwischen der Invaliden- und Almabrücke mit ihren Schaubuden und Riesenplakaten, dem Lärm der Ausrufer und Musikanten, sowie ihrer gemischten Damen- und Herrengesellschaft in lebhafter Erinnerung geblieben sein. Unter den Bäumen des Cours la Reine suchte man abends, wenn die großen Hallen auf dem Marsfelde und der Invalidenesplanade geschlossen waren, eine leichte Zerstreuung, erwartete die altfranzösische Lustigkeit und erlebte dabei eine Enttäuschung nach der anderen. Fast alles, was in den Vergnügungslokalen der äußeren Boulevards einen charakteristischen Teil des Volkslebens bildete, verlor im Rahmen der Weltausstellung, wo der Humor in eine enge Gasse zusammengepfercht war, seine eigentümliche Farbe und Stimmung. Nachdem der Hauptstrom der Neugierigen sich verlaufen hatte, blieb eine solche Öde zurück, daß die Unternehmer dieses ununterbrochenen Tingeltangels nicht mehr wußten, wie sie weiter bestehen sollten und zum großen Teil geschäftlich zusammenbrachen. Neben dem Palais de la Danse, wo die choreographischen Leistungen alle Völker Europas umfaßten und in ihrer Ausführung auf künstlerischer Höhe standen, gab es kaum etwas, das auf die Dauer zu interessieren vermochte. Da wurde plötzlich, als der Weltmarkt seine Höhe bereits erreicht hatte, das kleine, hübsch eingerichtete Theater der bekannten Serpentintänzerin Loïe Fuller in lebhaft anerkennender Weise besprochen und allgemein besucht. Das bunte Farbenspiel der elektrisch beleuchteten Gewänder, mit denen sich die Tänzerin

anmutig bewegte, war keineswegs allein die Ursache dieses Zulaufs. Eine Gesellschaft japanischer Schauspieler hatte diesen plötzlichen Beifall veranlaßt und der Name von Sada Yacco lief unaufhörlich durch die Spalten der Pariser Blätter. Das Reich des Ostens, das Sullivan und Jones durch die Operetten „Mikado“ und „Geisha“ auf der Bühne populär gemacht hatten, war bereits durch die Schätze der bildenden Kunst, die köstliche Mannigfaltigkeit ihrer Formen und den Geschmack ihrer Ausführung anerkannt worden, wie man sie an verschiedenen Plätzen der Weltausstellung bewundern konnte. Nun verlangte auch die japanische Schauspielkunst eine besondere Würdigung und fand sie in vollem Maße, nachdem Jules Claretie, der Direktor der Comédie française, der Gesellschaft einen begeisterten Artikel gewidmet hatte und seine Künstler in der Wertschätzung ihrer Kollegen von den Ufern des stillen Ozeans hinter ihm nicht zurückgeblieben waren. Wir nahmen an, daß die darstellende Kunst in jenen Landen noch in den Kinderschuhen stecke. Tief ausholende Geschichtsschreiber der Bühne wie J. L. Klein hatten für sie nur ironische Worte. Und nun sprach man auf einmal von der erschütternden tragischen Wirkung, die Sada Yacco mit ihrem Spiel auf verwöhnte Zuschauer ausgeübt habe. Rasi, der Verfasser eines Buches über Frau Duse, das wir in einem früheren Abschnitt besprochen haben, schließt seine Betrachtungen mit einem Kapitel über die Japanerin und findet darin alles bestätigt, was man ihm von deren künstlerischen Fähigkeiten erzählt hatte. Es schien, als ob Ostasien uns im Bereich der Bühne ein Stück Neuland erschlossen hätte, obwohl in keinem der vielen Führer durch die Ausstellung, die damals in Paris erschienen, der Name Sada Yacco zu finden war. Sie hat sich auch bei ihrem hiesigen Gastspiel im Centraltheater mit Loïe Fuller vereinigt, die eine prächtige Farben- und Lichtorgie mit glitzernden Wolken, bunten Schmetterlingen, spielenden Wellen und aufwirbelnden Flammen zwischen dem Naturalismus der Japaner entfesselte.

Als Rudolf Lindau im Jahre 1860 seine Reise nach Japan antrat, um im Auftrage der Schweizer Regierung die Vorbereitungen wegen eines Handelsvertrags zwischen diesen Ländern zu treffen, ließ er über seine Eindrücke und Erlebnisse eine Reihe ebenso

gehaltvoller wie trefflich geschriebener Schilderungen erscheinen. Da er als Mitarbeiter der „Revue des deux mondes" sich den Ruf erworben hatte, alle Feinheiten der französischen Sprache mit vollendeter Sicherheit und Natürlichkeit zu beherrschen, gab er sein Reisewerk mit Rücksicht auf ein internationales Publikum im Jahre 1864 unter dem Titel „Voyage autour du Japan" in Paris heraus. Darin berichtet er in anschaulicher Weise von einer Theatervorstellung, die er in Nagasaki gesehen hatte, als dem Schutzpatron dieser Stadt zu Ehren ein großes Fest veranstaltet wurde. Er schildert uns, wie in Gegenwart des Gouverneurs und einer demütig schweigenden Volksmenge ein Bettergerüst auf einem großen Platz aufgeschlagen wurde, wie eine Truppe wandernder Tänzer heranzog, in deren Gesellschaft sich mehrere Kinder und eine Anzahl Musiker befanden und nach drei Tam-Tamschlägen die Vorstellung begann. Das Stück, das er sah, nennt er ein Gewebe von Deklamation und Unwahrscheinlichkeit. Zwei junge Leute werden während einer Liebesscene von einem Alten überrascht, der sich über das Ungehörige ihrer Vertraulichkeiten in lauten Schmähungen ergeht. Das Mädchen sieht, wie die beiden Männer die Degen ziehen und fängt dabei zu weinen an. Sie faßt sich aber bald wieder, schleicht sich von hinten an den Alten heran und bringt ihn zum Fallen, worauf ihm sein Gegner den Rest gibt. Gleich darauf erscheint der Tote im Kostüm einer Gottheit und segnet das Paar, das ohne Spur von Reue sich seines Glücks freut und mit dem Sendboten der Vorsehung einen lustigen Tanz aufführt, wobei das Orchester einen ohrenzerreißenden Lärm macht. Damit war die Vorstellung, die fünfzehn bis zwanzig Minuten gedauert hatte, zu Ende. Das Theatergerüst wurde wieder abgetragen, die Schauspieler zogen mit Brettern und Handwerkszeug von dannen, um ihr kleines Drama an einem andern Platz zu wiederholen. Alle Kenner Japans sind darin einig, daß der eigentümliche Reiz der dortigen Schauspielkunst in der Pantomime liegt. Herman Maron,· der ungefähr zu derselben Zeit wie Lindau China und Japan besuchte und seine Beobachtungen ebenfalls literarisch verwertet hat, sagt, daß auch im gesprochenen Drama bei solchen Scenen, wo die Affekte sich steigern, die Pantomime

in ihr Recht tritt und meint, daß Zorn, Eifersucht, Todeskampf bis in die kleinsten Details hinein so fein und vollständig ausgearbeitet wurden, wie er es nur irgend auf einer kaiserlichen oder königlichen Hofbühne Europas gesehen hatte. Graf Hans von Königsmarck beschreibt in seinem Buche „Japan und die Japaner", das vor Kurzem erschien, als den liebsten Zeitvertreib für Jung und Alt den Tanz der Geishas in einem der dortigen Teehäuser, jener jungen, zu ihrem Berufe seit früher Kindheit herangebildeten Mädchen, die mit ihrer Anmut nicht selten einen ungewöhnlichen Grad von Bildung vereinigen und dadurch eine anerkannte Stellung in der Gesellschaft erringen. Auch dieser Stoff kehrt auf der japanischen Bühne beständig wieder.

Die Kunst der Japaner, die auf dem Gebiet der Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes so wohltuend und anregend wirkt, bleibt uns leider verschlossen, wenn es sich um den Ausdruck der Gefühle durch das gesprochene Wort handelt. Ihr Dialog besitzt nichts von dem äußern Klangreiz irgend einer europäischen Sprache. Ihm fehlt das Melodische und Fortreißende des Romanischen wie das Charakteristische und Kräftige des Germanischen. In dem japanischen Ensemble haben wir kein einziges schönes Organ, sondern lauter piepsende oder krächzende Stimmen zu hören bekommen. Von einem einschmeichelnden Fluß des Vortrags, der an seelische Vorgänge erinnert, war nirgends die Rede. Kurze, meist einsilbige Worte wurden in hoher Stimmlage mit häufigem Umschlagen in das Falset aus zusammengepreßten Kehlen hervorgestoßen. Wäre jemand mit verbundenen Augen und ohne zu wissen, wo er sich befindet, im Centraltheater gewesen, so hätte er bei vielen Stellen an ein Papageienhaus denken müssen. Uns fehlt eben jeder Anhalt dafür, was dieser oder jener Laut für eine Bedeutung hat, wir stehen vor einem psychologischen Rätsel. Was die beiden Stücke „Die Geisha und der Ritter" und „Kesa" betrifft, so halten wir sie für Auszüge aus längeren Dramen, die uns in der ursprünglichen Fassung völlig unverständlich geblieben wären. Sie zeigen die dramatische Literatur der Japaner im Zustand reinster Kindlichkeit, genau so, wie sie uns Lindau und Maron vor fast vierzig Jahren beschrieben, und von europäischen Einflüssen ganz unberührt.

Sie bilden ein Durcheinander von Tanz, Musik, Pantomine, Kämpfen und Prügeleien aller Art, diese in einer solchen Ausdehnung, daß jedes Ritterstück ältester Schule und jede Rüpelkomödie weit hinter ihnen zurückbleiben. Zwei Männer packen sich an und stoßen sich hin und her, fliegen auseinander und stürzen sich wieder entgegen. Sie ziehen lange Schwerter aus der Scheide und führen wilde Kämpfe auf, die zum Teil sehr geschickt arrangiert sind. Die Stahlklingen glitzern in der Luft, so daß man den Bewegungen kaum folgen kann und die Funken stieben, wie bei einem regelrechten Feuerwerk. Dann kommt ein dritter hinzu und hält dem einen den Fuß am Boden fest, so daß er sich nicht rühren kann, aber dieser packt ihn bei den Schultern und wirft ihn beiseite, und der Kampf geht weiter. Wenn zwei miteinander ringen, besteht der Haupteffekt darin, daß sie sich eine Weile hin- und herkugeln, von einer Brüstung herunterstürzen oder sich gegenseitig über die Schulter werfen. Dazwischen liegen allerlei Scherz- und Neckscenen in jener spielerischen Art, die namentlich für das schöne Geschlecht in Japan charakteristisch ist. Männer und Frauen sitzen auf der Erde und schlürfen aus niedrigen Tassen, während hinter der Scene auf einem Tantam geschlagen wird. Eine Schöne berührt die Saiten eines zitherähnlichen Instruments oder bewegt sich bald langsam, bald schneller zum Tanz hin und her. Die Handlung in beiden Stücken ist armselig. „Die Geisha und der Ritter“ endigt mit Todschlag und Sterben auf der Bühne, „Kesa“ mit Mord und Selbstmord in grauslichster Ausführung.

Frau Sada Yacco spielte zunächst die Rolle der Geishatänzerin, die ihrem treulosen Geliebten bis zum Tempel folgt, wo er sich verborgen hält, sich dort durch ihre Tänze den Eingang erzwingt und ihre Nebenbuhlerin mit dem Holzhammer der Tempelglocke erschlägt. Die Künstlerin trat in einem prachtvollen japanischen Kostüm auf hohem Kothurn auf, um ihn nachher mit einem niedrigen zu vertauschen, und schließlich so vor uns zu erscheinen, als ob sie auf nackten Füßen einherschreite. Sie besitzt eine kleine, geschmeidige Figur mit beweglichen, dunklen Augen, einem feinen Mund und prachtvollen, üppigen schwarzen Haaren. Dies Antlitz bleibt lange völlig starr und wirkt wie das Gesicht einer schönen Puppe, die

durch einen kunstvollen Mechanismus bewegt wird, wenn der Mund sich zum Lächeln verzieht. Erst zum Schluß, wenn die Geisha von Reue über ihr Verbrechen erfüllt ist und in den Armen ihres Geliebten am gebrochenen Herzen stirbt, kommt mit großer technischer Gewandheit ein innerer Vorgang zum Ausdruck. Die Haare lösen sich auf und fallen in breiten Wellen über das Gesicht, die Augen verglasen, die Brust hebt sich wie im Fieber, schnell und unregelmäßig, durch die ganze Gestalt rollt ein Totenschauer. Man ist von dieser Darstellung einige Minuten hindurch wirklich gebannt und ergriffen. In dem zweiten Stück „Kesa“ wirkt Frau Sada Yacco mehr als Tänzerin und Zitherspielerin. Es handelt sich darum, daß ein junger Ritter den Mann einer Frau, die er liebt, umbringen will und sie aus Versehen selber tötet, worauf der Schuldige Hand an sich legt. Beide Vorgänge, Mord und Selbstmord, werden mit übertriebener und häßlicher Umständlichkeit auf der Bühne ausgeführt. Wenn das Dolchmesser hinter dem Bettschirm in die Kissen eingedrückt wird, sieht man, wie der Körper der Getöteten eine Weile zuckt und sich zusammenzieht. Wird der Schirm fortgenommen, so liegt sie mit durchschnittenem Halse am Rande des Bettes und ein breiter Streifen Blut wird sichtbar. Der Mörder, Herr Kawakami, wischt das Blut von seinem Dolchmesser ab und nimmt die Selbstentleibung, Harakiri, vor, indem er sich die Waffe in den Bauch steckt und darin herumwühlt, bis eine Masse roter Watte herauskommt. Er wird damit aber nicht schnell genug fertig, sondern schneidet sich zu guterletzt noch den Hals ab, womit das Trauerspiel ein Ende nimmt. Salvini und Rossi haben, wenn auch in viel gemäßigterer Weise, einen ähnlichen Naturalismus als Othello versucht, und wir würden gegen seine Übertragung auf japanische Sitten und Gebräuche grundsätzlich gar nichts einwenden können. Aber bei unseren asiatischen Gästen handelt es sich während des ganzen Abends, ein wenig Musik und Tanz ausgenommen, nur um Prügeleien, Kämpfe und Mordtaten. Nicht einen Augenblick fühlen wir uns innerlich bewegt, erhoben oder tragisch erschüttert. Unsere Nerven werden ab und zu angegriffen, unsere Beobachtung findet einen sittengeschichtlich interessanten Stoff, aber unser Empfinden bleibt kalt und die ganze Sache droht jeden

Augenblick ins Parodistische umzuschlagen. Merkwürdig, daß auch die in Berlin lebenden Japaner von diesen blutüberströmten Vorgängen in keiner Weise gerührt waren, sondern immer mit ironischem Lächeln auf die Bühne sahen. Konnten selbst sie es unter dem Einfluß der europäischen Kunst zu keiner reinen Illusion bringen, so war es von uns noch viel weniger zu verlangen, daß wir in einer solchen Aufführung mehr als eine Kuriosität und einen Kitzel durch den Reiz des fremdartigen sahen. Man sagt, daß Herr Kawakami, der Direktor, der nach unserer Ansicht ein weit größeres schauspielerisches Talent besitzt als seine Gattin Sada Yacco, Stücke von Shakespeare und Schiller ins Japanische übersetzen und mit seiner Gesellschaft zur Aufführung bringen wolle. Das ist aber wohl nur eine schnurrige Erfindung des Unternehmers, der auch das lächerliche Wort „japanische Duse" für den Theaterzettel geprägt hat. In dem Rahmen der Rue de Paris, wo fast alles Schwindel und Narretei war, wirkte die Japanerin mit ihrer interessanten Erscheinung und dem Raffinierten der Sterbescene wie eine künstlerische Eigenart und die Hysterie der Weltausstellung posaunte ihren Ruhm in alle Lande hinaus. Unter ruhigen und normalen Verhältnissen kann man in dem Gastspiel aber nicht mehr als eine Illustration zu japanischen Zuständen sehen, die mit dem Drama und der Schauspielkunst im höheren Sinne nichts zu tun hat.

# Dänisches Gastspiel im Berliner Residenztheater.

Seitdem die moderne Bühne durch die skandinavische Literatur um eine Reihe neuer Stoffe und Probleme reicher geworden ist, hört man auch von der Schauspielkunst in diesen Ländern mancherlei interessantes. Wie man sich mit den Werken Ibsens und Björnsons immer mehr vertraut machte, gewannen auch die Sprache, in der diese Dichtungen verfaßt sind, und die Darsteller der Hauptrollen an Bedeutung. Flüchtige und fehlerhafte Übersetzungen, wie sie noch vor einem Jahrzehnt überall verbreitet waren, treten jetzt zurück vor sorgfältig durchgearbeiteten Ausgaben, die von wirklichen Kennern der nordischen Literatur und Kunst herrühren. Ab und zu begegnet uns auch jemand, der aus Interesse an der stammverwandten Literatur und Sprache norwegisch gelernt hat und uns erzählt, in wie kurzer Zeit er es bis zum Lesen von Dramen beliebter Autoren gebracht habe. Die internationale Bedeutung Ibsens hat gegenwärtig ihren Höhepunkt erreicht und läßt sich nur mit der Verbreitung der fränzösischen Sittendramen zurzeit ihres höchsten Aufschwungs vor einem Vierteljahrhundert vergleichen.

Besonders ist Ibsens „Nora“ zu einem Prüfstein für fast alle großen Schauspielerinnen geworden, seitdem Hedwig Niemann aus der Fülle ihrer genialen Begabung, aber zu einer Zeit, als der herbe Ernst dieser Arbeit noch vielfach befremdend wirkte, in Deutschland den Anfang machte. Ebenso bewährte sich darin in München eine Kraft ersten Ranges, Marie Ramlo, und in Wien trat die hervorragendste Naive ihrer Zeit, Friederike Goßmann, in reifen Jahren aus dem Privatleben wieder auf die Bühne, um sich von dieser

großen Aufgabe künstlerisch neu anregen zu lassen. Agnes Sorma, zweifellos die beste Nora, über welche die deutsche Bühne augenblicklich verfügt, konnte sogar in den ibsenfeindlichen Paris Eindruck machen und bei der dortigen Kritik warme Anerkennung finden. Dazwischen sahen wir Eleonora Duse und Gabrielle Réjane in derselben Rolle in Berlin, beide eigenartig und fesselnd, mit den Zügen großer Künstlerschaft ausgestattet, aber doch so, daß der Unterschied zwischen dem romanischen Naturell, daß in ihrem Spiel vorherrschte, und der nordisch-germanischen Empfindungsweise, aus der die Gestalt Ibsens hervorgegangen ist, sich nicht verwischen ließ. Die Darstellung dieses Werkes hat aber noch viel weitere Kreise gezogen. Die Gyldendalsche Verlagsbuchhandlung in Kopenhagen, bei der die Dramen Ibsens erschienen sind, hat in dänischer Sprache soeben ein bibliographisches Verzeichnis der Werke des Dichters herausgegeben, wodurch die verdienstvolle Arbeit von Philipp Stein über die Berliner Aufführungen seiner Stücke in willkommener Weise ergänzt und erweitert wird. Der dänische Bibliograph J. B. Halvorsen ist leider über seiner Arbeit gestorben, die von Sten Konow zu Ende geführt wurde. Darin nimmt das Verzeichnis der Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare, Parodien und Aufführungen von „Nora" nicht weniger als dreizehn Seiten ein. Daraus ersehen wir, daß „Et Dukkehjem," „Das Puppenheim," wie das Schauspiel im Norwegischen heißt, nicht nur in allen Teilen des westlichen Europas, sondern auch in Rußland, Polen und Warschau, ferner in den Vereinigten Staaten von Nordamerika vom Atlantischen bis zum Stillen Ozean, ja sogar in Kairo und in mehreren Städten Australiens mit Beifall gespiel worden ist. Es versteht sich von selbst, daß nicht nur die Persönlichkeit der Künstlerinnen, sondern auch die ihre Nationalität der Auffassung dieser Rolle eine bestimmte Färbung geben mußten, durch sie ihrem Heimatboden mehr oder weniger entrückt wurde.

Die erste und echte Nora, Frau Betty Hennings, die das Drama am 21. Dezember 1879 im königlichen Theater in Kopenhagen über die Taufe gehalten hat, blieb uns dabei immer noch fremd. Um so größer war das Interesse der Kunstfreunde, als das Gastspiel der dänischen Künstlerin, das schon früher vorbereitet

wurde, im Oktober 190 1im Berliner Residenztheater zu stande kam. Sie wird nicht nur in ihrem Vaterland als eine vorzügliche Schauspielerin anerkannt, sondern auch urteilsfähige Fremde haben ihr einen ersten Rang unter den dramatischen Künstlerinnen der Gegenwart bedingungslos eingeräumt. Als Eduard Hanslick im Sommer 1888 die Ausstellung in Kopenhagen besuchte, sah er sie in dem beliebten Volksstück „Es war einmal —" von Holger Drachmann und berichtete über seinen Eindruck in einem Feuilleton, das er später in seinem Buche „Musikalisches und Literarisches" den „Reisebriefen aus Skandinavien" einverleibt hat. Er nennt Frau Hennings eine der geistreichsten Schauspielerinnen, die ihm je vorgekommen, und vergleicht ihr Talent etwa mit Hedwig Niemann oder Stella Hohenfels. „Obwohl der Sprache unkundig, ja vielleicht gerade deshalb," sagt er, „konnte ich die unvergleichliche Beredsamkeit ihres Mienenspiels, ihres Tonfalls, ihrer Bewegungen nach Gebühr bewundern. Dabei verstand die Künstlerin, mit feinstem Stilgefühl das phantastische, märchenhafte der Gestalt durchaus festzuhalten, deu Alltags-Realismus ebenso wie das Pathos einer tiefen, echten Menschenseele fernzuhalten und die Rolle ungefähr so zu sprechen, wie Mendelssohn seinen Sommernachtstraum instrumentiert."

In dem siebenten Bande des dänischen biographischen Lexikons finden wir einen Artikel über die Schauspielerin, der auf Zuverlässigkeit Anspruch macht. Darnach ist sie im Jahre 1850 in Kopenhagen geboren, wo ihr Vater Inhaber einer Gastwirtschaft war. Betty Schnell, wie sie damals hieß, kam mit noch nicht acht Jahren in die Balletschule des königlichen Theaters in Kopenhagen, um sich zur Tänzerin auszubilden. Sie machte eine harte Lehrzeit durch, entwickelte sich aber überraschend gut und wurde infolge dessen vielfach beschäftigt. Als aus dem Kinde ein junges Fräulein geworden war, wirkten die Art ihrer Auffassung und vor allem das Belebte ihres stummen Spiels so eigentümlich auf ihre Umgebung, daß die Frage von selbst entstand, ob man dieses Talent aus dem einerlei der Arm- und Beinbewegung nicht befreien und ihm für das gesprochene Drama die Zunge lösen sollte. Mit ihren strahlenden Augen, ihrem wohllautenden Organ und der Anmut

ihrer Erscheinung wirkte sie wie eine geborene „Ingénue.“ Daß diese Annahme richtig war, zeigte sie bei ihrem ersten Auftreten als Agnes in der Molièreschen „Frauenschule“ sowie später als Jeanne in „Lady Tartuffe.“ Mehrere Jahre beschränkte sie sich auf dieses Darstellungsgebiet und heiratete dann 1879 den Hofmusikalienhändler und Verleger Dr. Henrik Hennings, der in dem Kunstleben Kopenhagens eine angesehene Stellung einnimmt. Später erweiterte sie ihr Rollengebiet immer mehr, beherrschte auch das leichte Genre und die Tragödie und wurde zum Mittelpunkt jeder Aufführung, von der man sich Erfolg und längere Wirksamkeit versprach. Ihre große Bedeutung erlangte sie für weitere Kreise aber erst durch das Auftreten in Ibsenschen Dramen, unter denen die Nora in vorderster Reihe stand. Sie war die erste Schauspielerin, die in diesem Drama überhaupt auftrat und hat bis jetzt noch keine ebenbürtige Nachfolgerin gefunden. Niemand hat es dankbarer als Ibsen selbst anerkannt, daß seine Dichtung und die Leistung dieser Schauspielerin aufs innigste mit einander verwachten und aus demselben Geist hervorgegangen sind.

Frau Betty Hennings trat mit einem Ensemble, das in ihrer Heimat zusammengestellt war, im Residenztheater auf und hatte obwohl die Vorstellung der „Nora“ auf die nicht bequeme Mittagszeit fiel, eine zahlreiche Zuhörerschaft versammelt, die bereits in den ersten Scenen unter dem vollen ergreifenden Eindruck ihres Spiels stand. In ihrer äußeren Erscheinung besitzt die Künstlerin nichts blendendes und die Züge ihres schmalen Gesichts erinnern daran, daß sie in eigentlich jugendlichen Rollen ihr Publikum kaum noch lange werde erfreuen können. Aber sie besitzt etwas anderes, das Dauer verspricht und, an richtiger Stelle verwertet, niemals versagen kann, eine hohe Intelligenz der Auffassung, eine spielend sichere Technik und ein tiefes seelisches Vermögen. Gleich im ersten Akt mischten sich in ihrem Spiel die beiden Strömungen, die im Herzen Noras nebeneinander hergehen, der muntere Singvogel, der in seinem Heim harmlos hin- und herflattert, und die nachdenkliche Natur, die durch die Berührung mit der Welt und ihren Geboten von Grund aus umgewandelt wird, harmonisch zu einem reizvollen weiblichen Charakterbilde. Alles Komödiantische

und Effekthaschende war dabei abgestreift, obwohl der Übergang aus einer Stimmung in die andere glänzend gelang und die dumpfe Ahnung von etwas unsagbar traurigem wie ein Schatten der Freude über die erkämpfte Sorgenfreiheit im Hause, über die blühenden Kinder und den geputzten Weihnachtsbaum fortwährend folgte. Eine Fülle reizender Züge war über den Anfang des Stückes ausgebreitet und zugleich überall der Boden geschaffen für das Furchtbare des Entschlusses, wenn Nora zum Bewußtsein ihrer Persönlichkeit kommt und, um ihr menschliches Recht zu beanspruchen, Haus und Familie verläßt. In der innerlichen Beweglichkeit und Dehnbarkeit des Gefühls lag in dieser Nora ein außerordentlicher Reiz für den unbefangenen Zuschauer und eine Quelle seltenen Genusses für den Kenner, der das Ungewöhnliche einer solchen Gestaltungskraft auf der Bühne zu schätzen weiß. Wie sie ihr Schicksal von dem häßlichen Papier mit der gefälschten Unterschrift angstbebend ablas und doch mit freudigem Stolze auf das Gebot der Liebe, dem sie gefolgt war, sich zu der strafbaren Handlung bekannte, war ein schauspielerischer Lichtblick feinster und edelster Art. Man müßte die ganze Rolle durchgehen, um nachzuweisen, wie viele ähnliche und gleichwertige Züge darin enthalten waren. Immer mehr verdüsterte sich die Gestalt durch die tolle Lust des Tarantellatanzes, bis der Inhalt des verhängnisvollen Briefes die Entscheidung herbeibrachte. Frau Hennings verlor nichts von ihrer Weiblichkeit, als die Scheidewand zwischen ihr und ihrem Manne immer höher aufstieg. Ihre Worte hatten nichts lehrhaftes, sondern waren erfüllt von dem Leid eines Menschenherzens, das stark genug ist, nicht zu brechen, das aber ganz anders zu schlagen anfängt, seitdem es der Stütze beraubt und auf sich selbst angewiesen ist. Aus dieser Kraft heraus, die in Wort, Miene und Gebärde eine solche Fülle von Ausdrucksmitteln fand, wie wir sie nur jemals bei den ersten italienischen Meistern kennen gelernt haben, steigerte sich die Rolle bis zum Schluß durch alle Regungen einer gepeinigten großen Seele, deren tragisches Schicksal sich jenseits des Stückes vollendet. Ibsens „Nora" hat bei ihrer Wanderung durch die civilisierte Welt den Weg bis zum nördlichsten Theater in Europa, bis nach Hammerfest gefunden. Jetzt haben wir die

klassische Darstellerin dieser Rolle, freilich nicht mehr im frischen Zauber der Jugend, aber in reizvoller Entfaltung aller inneren Kraft in Kopf und Herz kennen gelernt, ein Genuß, der sich naturgemäß nicht auf breitere Kreisen übertragen läßt, aber von der engeren Gemeinde der Kunstverständigen nur um so stärker empfunden werden muß.

Hierauf unternahm die Künstlerin ein schauspielerisches Experiment, wie es zurzeit des wandernden Virtuosentums üblich war, das aber ebensowenig dem heutigen Geschmack wie dem Charakter ihrer Begabung entspricht. Sie hatte ihre dänischen Kollegen, mit denen sie bei uns erschienen war, wieder in ihre nordische Heimat entlassen und sich als Ausländerin mit unsern deutschen Schauspielern zu einer Aufführung der „Wildente" vereinigt, die von dieser Stätte aus mit ihrer seltsamen Verbindung von realistischer und symbolischer Poesie den Weg über die Bühnen angetreten hat. Eine solche zwei Sprachen-Vorstellung ist uns leider nichts neues. Der alternde Ernesto Rossi versuchte damit seinen ehrlich verdienten Ruhm zu begraben und der Amerikaner Edwin Booth führte sich als Hamlet, Lear und Othello mit demselben Brauch ein, „von dem der Bruch mehr ehrt als die Verfolgung". Jedesmal, wenn die Laute wechselten, empfanden wir das störende dieses Mischmasches der Sprache wie ein körperliches Unbehagen und einen plötzlichen Riß durch die Illusion der Bühne. Frau Hennings nahm es aber nicht allein mit diesem Hindernis eines künstlerischen Eindrucks auf, sondern reihte ihm noch ein anderes von ebenso großer Schwere an. Sie gab bei der Aufführung der „Wildente" nicht etwa die verschlampte Gina, die ohne Unterscheidungsvermögen zwischen gut und böse für die törichte Selbstgefälligkeit ihres Mannes, des Photographen Hjalmar Ekdal, lebt, sondern dessen Tochter, die schnell aufgeschossene Hedwig, die mit vierzehn Jahren, unfertig in ihrer körperlichen und seelischen Entwickelung, zitternd vor dem Gedanken, daß sie über lang, über kurz erblinden könne und ihrem vermeintlichen Vater eine Fremde sei, Hand an sich legt. Was dieses ängstlich flatternde Wesen, halb Kind, halb Mädchen, an Liebe verloren hat, da sie nicht Hjalmar, sondern dem Großkaufmann Werle ihr Dasein verdankt, sucht sie durch eine Opfertat wiederzugewinnen, um zu beweisen,

daß sie solcher Liebe wert sei. Sie will die Wildente, das angeschossene und verkrüppelte Tier, das ihr so leid tut und das sie auf der Bodenkammer sorgsam pflegt, preisgeben, aber in der Verwirrung und Qual ihrer vereinsamten Seele richtet sie die Pistole auf sich selbst und stirbt. Frau Hennings entfaltete in dieser Rolle eine erstaunliche Charakteristik und die höchste Vollendung der darstellende Kunst. In all den eckigen Bewegungen, dem Hin und Herlaufen, dem Aufpassen und Zuhören war das Mädchen in dem Alter „wenn die Stimme wechselt" vor den Zuschauern verkörpert, als sie in dem kurzen, bläulich karrierten Kleidchen und den glatt zurückgestrichenen Haaren auftrat. Wie sie kicherte und sich vom inneren Lachkitzel bis zur Albernheit beherrschen ließ, als der Vergleich zwischen dem Kammerherrn und dem Tokayer Wein aufgestellt wurde und wie sie betrübt dreinblickte, als sie statt des Desserts die Speisekarte vom Werleschen Diner in Händen hielt! Man sah, wie dies jugendlich erregte Gehirn fiebernd alle Eindrücke der Umgebung in sich aufsog und zu schnell pulsierenden Empfindungen verarbeitete, wie sie liebesehnend sich im dumpfen Drang nach etwas gutem und reinem an die Eltern anschmiegte. Je tiefer dies Gefühl in ihr ausgebildet erschien, desto stärker, aber immer im Rahmen des kindlich Unbewußten, war der Ausbruch der Verzweiflung, nachdem sie der Vater zurückgestoßen hatte. Frau Hennings warf sich der Länge nach aufs Sofa, um ihr Gesicht zu verbergen und weinte und wimmerte ohne Ende. Noch in dem Gespräch mit Greger Werle zuckte dies innere Weh stoßweise auf und erst während die Tränen trockneten, dämmerte der Gedanke an die Opfertat, die zu vollbringen sei, allmählich in ihr auf. Die Vorstellung, wie man die Wildente töten müsse, drückte sich nach des alten Ekdal Anweisungen in einem merkwürdigen Spiel der Hände aus. Die Augen blickten nach der Pistole und die Hand griff danach, bis der nächste günstige Augenblick den Entschluß reifte. Eine solche Tragödie des Backfischtums, wie sie Frau Hennings originell und interessant in jedem Zuge, aber frei von aller Manier und Übertreibung, aus der feinsten Kenntnis einer zu Tode verwundeten Kinderseele auf die Bühne brachte, ist uns noch nicht vorgekommen und steht auch gewiß innerhalb des modernen

Theaters ohne Vergleich da. Das Opernglas ließ freilich eine nicht mehr junge Frau erkennen, aber Spiel und Sprache deckten sich auf das vollendetste mit dem charakteristischen Inhalt der Rolle.

Durch Frau Hennings wurde auch, wie Ibsen es wollte, Frau Alving in den „Gespenstern" als tragische Figur in den Mittelpunkt der Handlung gerückt und dem Drama die eigentliche Seele wiedergegeben worden, ohne daß die anderen Gestalten deshalb verblassen. Aber das Dulden und Kämpfen dieser Frau, die Last der fremden Sünde, die sie mit sich durchs Leben schleppt und vertuschen möchte, die Liebe zu dem unglücklichen Sohn, den sie vor ihren Augen in die Nacht des Blödsinns versinken sieht, bilden doch recht eigentlich den Pfeiler, auf dem das ganze Stück ruht. Frau Hennings wirkte schon bei ihrem Auftreten eigenartig und überzeugend. Eine schlanke, bewegliche ältere Dame erschien vor uns mit feinen durchgeistigen Zügen, die von Demütigung, Angst und Sorge, und doch wieder von seelischer Widerstandskraft und immer neuer Hoffnung sprachen und denen volle weiße Haare etwas ungemein Liebes und Verehrungswürdiges gaben. So erzählt sie uns, Zug um Zug die Lüge ihres Lebens, an der sie infolge der Liederlichkeit ihres verstorbenen Mannes leidet, und das heiße Bestreben, ihrem heimgekehrten Sohn und der in ihr Haus aufgenommenen Regina eine gute Mutter zu sein. Aber das Verhängnis steigt wie aus der Tiefe unerbittlich auf und wie diese beiden sich in einem unbedachten und unbewachten Augenblick umschlingen und den Fluch der Vererbung verkörpern, wird Frau Alving von Entsetzen gebannt und ruft mit einer Stimme, bei der ihr eine dämonische Macht die Kehle zuschnürt: „Gjengangere", was wir nicht ganz richtig mit „Gespenster" übersetzt haben und das mehr dem französischen Wort „Revenants" entspricht. Frau Hennings war in dieser Rolle von einer Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit, für die kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen scheint. Die Kunst, Empfindungen aus der Tiefe der Seele heraufsteigen zu lassen, ohne zu viel oder zu wenig zu tun, ist in ihrer Konversation ebenso reich ausgebildet wie die Gabe, zuzuhören und den andern mit Blick und Gebärde zu folgen. Als das schreckliche

zum Schluß an sie herantritt und der Sohn von seiner Mutter die Erlösung erbittet, gerät sie zunächst in eine Anwandlung von Raserei, stürzt aus dem Zimmer, kehrt zurück und bricht hülflos zusammen. Aber sie findet die verlorene Kraft wieder und verspricht dem Sohn, ihn von seinen Leiden zu erlösen. Als es aber so weit ist, macht sie dreimal vergebliche Anstrengungen, dem Unglücklichen das Gift zu reichen, und findet inder Gebrochenheit ihres Gefühls keinen Ausweg. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Frau Hennings als Schauspielerin einen Weltruf erlangt und verdient hätte, wenn sie nicht zufällig als Dänin geboren wäre.

# Albert Niemann.

## Zu seinem siebzigsten Geburtstage 15. Januar 1901.

Es dürfte unsern Musik- und Theaterfreunden nicht leicht werden, sich Albert Niemann als Siebzigjährigen vorzustellen, und doch lassen der Bühnenalmanach und das Konservationslexikon keinen Zweifel an der Tatsache zu, daß der Künstler am fünfzehnten Januar diese Altersstufe erreicht hat. Für die Rolle des alten Herrn, der sich seinen Lebensabend vorsichtig einteilt, hat er in der Tat wenig Talent, und wer seine Riesengestalt an der Ecke der Friedrich- und Behrenstraße erblickt, wenn er zum Vormittagsschoppen in das Siechensche Bierhaus einkehrt, wird an keinen Veteranen, geschweige denn an einen Invaliden glauben. Das Bild, das er als der genialste Vertreter des Heldentenorfachs in unserer Seele zurückgelassen hat, bleibt frisch in seinen Farben, wenn auch mittlerweile eine Generation heranwächst, die seine Leistungen nur vom Hörensagen oder durch die Versuche seiner Nachahmer kennen gelernt hat. Fast ein Vierteljahrhundert lang hat Niemann im Berliner Opernhause das Höchste verkörpert, was durch das moderne Musikdrama hervorgebracht worden ist und allen Stürmen von Chor und Orchester siegreich widerstanden. Dann verließ er das Haus 1889 nach einer seiner gewaltigsten Leistungen, dem Florestan in Beethovens „Fidelio", und kehrte nicht wieder, ohne daß jemand im Publikum eine Ahnung von seinem letzten Auftreten hatte. Nur sein alter Freund und musikalischer Mitstreiter Franz Betz erfuhr etwas davon. Niemann klopfte nämlich, als sich schon ein tiefes Dunkel über den Zuschauerraum gesenkt hatte,

an die Garderobe Pizarros, reichte ihm die Hand und gab ihm, als sich dieser über die ungewohnt feierliche Art dieser Verabschiedung wunderte, die entsprechende Erklärung. Das erinnert an die Art, wie Jenny Lind plötzlich der Bühne entsagte. Roger erzählt es uns in seinem „Carnet d'un ténor“ wie er im Jahre 1848 bei einer italienischen Tournée durch Schottland mit der Sängerin in der „Regimentstochter“ auf der Bühne stand und diese beim Vorspiel zum Schlußrondo leise zu ihm sagte: „Hören Sie jetzt gut zu, es sind die letzten Töne, die Sie von mir auf dem Theater hören.“ Genau so hat unser Niemann auf jede Art von Abschiedsfeier verzichtet und auch den siebzigsten Geburtstag wird er außerhalb von Berlin verleben. Nur ein einziges Mal ist er seitdem im Konzertsaal aufgetreten, als der Berliner Wagnerverein in der Philharmonie den ersten Akt der „Walküre“ und den Abschied Siegfrieds von Brünnhilde aus der „Götterdämmerung“ seinen Mitgliedern bot. Den Siegfried im Schlußteil der Nibelungentetralogie und den Othello von Verdi hatte er noch als Opernsänger studiert und hoffte beide Partien seinen Freunden vorführen zu können. Er hatte aber das Gefühl, daß man ihm dabei nicht mit der nötigen Rücksicht entgegengekommen war und machte seiner Bühnentätigkeit vorher ein schnelles Ende, viel zu früh für uns, aber nicht zu früh für sein inneres Behagen, denn er sagte sich, daß er mehr Anerkennung, als ihm bereits beschieden war, unmöglich erreichen konnte.

Vor kurzem nahmen wir einen Theaterzettel aus Dessau vom Jahre 1850 zur Hand, der eine Aufführung des „Graf Waldemar“ von Freytag ankündigte. Den heimtückischen Udaschkin spielte damals Theodor Lebrun, der spätere Direktor des Berliner Wallner-Theaters, und als Darsteller des Stallmeisters Gordon, der in der ersten Scene ein paar Dutzend Worte zu sagen und die Meldung zu bringen hat, daß sein Herr daß beste Pferd in der Residenz zu Schanden geritten habe, figurierte „Herr Niemann“. Der damals neunzehnjährige war in Erxleben bei Magdeburg geboren, hatte in Aschersleben die Schule besucht und war in der Schettlerschen Maschinenfabrik in Sudenburg, damals ein Vorort von Magdeburg, beschäftigt gewesen. Seine Eltern waren mittellos und das Ende

der Lehrzeit konnte nicht abgewartet werden. Der junge Niemann versuchte es mit dem Theater und schloß sich einer reisenden Gesellschaft an, deren Leiter, Martini, später neun Jahre hindurch im Berliner Opernhause sein Souffleur war. In Halberstadt durfte er sich zum ersten Male für die Bühne richtig anziehen und schminken und in Dessau sprach er auf den Brettern seine ersten Worte: „Ein Abgesandter Seiner Majestät bittet um Gehör" in dem Stück „Der Mann im Feuer" von Ziegler, einem damals beliebten Verfasser von historischen und Rührstücken. Auch der Marcellus im „Hamlet" wurde ihm als unschädlich für die Gesamtaufführung anvertraut. Seine Stimme entdeckte er dadurch, daß ihn Direktor Martini unterwegs bei Opernaufführungen in den Chor steckte. Größere Hoffnungen wurden aber dadurch kaum hervorgerufen. Immerhin wurde Niemann von dem damals berühmten Friedrich Schneider dem Komponisten des „Weltgerichts", musikalisch unterwiesen und hoffte als Sänger schneller vorwärts zu kommen. Er nahm kleinere Engagements wie Worms und Halle an, wobei er mitten in der Spielzeit auf und davonging, was man damals, als es noch nicht die strengen Gesetze des Bühnenvereins gab, ohne Gefahr für die künstlerische Zukunft wagen konnte. Als Sänger war er zunächst nur ein Naturalist in des Worts verwegenster Bedeutung. Als Schauspieler deckte sich sein Talent in keinem Fall mit seiner hohen stämmigen Erscheinung, von der man andere Leistungen als Anmelderollen erwartete. Sein wildes Naturell trieb ihn vor der Hand auf allerlei Kreuz- und Querzüge.

Es ist im allgemeinen wenig bekannt, daß Niemann vor seiner langen und glänzenden Tätigkeit am Berliner Opernhause in unserer Stadt bereits zweimal Engagements angenommen hatte, ohne auf das Publikum tieferen Eindruck zu machen. Wie der genau unterrichtete und stets zuverlässige Alwill Räder in seiner reichhaltigen Denkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Krollschen Etablissements (1844—1894) mitteilt, war in dem schönen Garten am Königsplatze im Juni 1850 ein Sommertheater errichtet worden. Es stand links vom Eingange an derselben Stelle, wo alt und jung sich früher an einer Affenbude ergötzt hatte und bildete einen einfachen Holzbau. Dort veranstaltete in der zweiten Saison, also

im Sommer 1852, Direktor Joseph Keller Vorstellungen, bei denen Spielopern mit Lustspielen abwechselten. Die Seele des Geschäfts war die Frau Direktorin, eine Schwester Ludwig Dessoirs, Witwe des schlesischen Theaterdirektors Lobe und Mutter des trefflichen Charakterspielers Theodor Lobe. Sowohl aus Zeitungsberichten, die dem neuen Unternehmen sehr freundlich entgegenkamen, wie aus alten Theaterzetteln und durch das Zugeständnis des Künstlers selbst läßt es sich feststellen, das er bei diesen Opernaufführungen mitgewirkt hat, freilich in einem Fach, daß von seinem späteren so entfernt war, wie nur irgend denkbar. Er sang nämlich die Partien des Beppo in Aubers „Fra Diavolo“ und des Dikson in der „Weißen Dame“ von Boildieu, kam also gar nicht in die Lage, sein eigentliches Können zu verwerten. Das zweite Mal, im Jahre 1853, betrat er bereits den Schauplatz seiner späteren Triumphe, die Bühne des Berliner Opernhauses. Der Generalintendant von Hülsen ließ ihn an einem Vormittag Probe singen und zwar die Arie des Max aus dem „Freischütz“: „Durch die Wälder, durch die Auen“ und engagierte ihn mit sechzig Thalern monatlich, obwohl Kapellmeister Taubert davon abriet. Daneben erhielt er auf Kosten der Verwaltung Gesangsunterricht bei dem Tenoristen Mantius. Aber auch Hülsen verlor im Laufe des Winters das Vertrauen zu der Entwickelung des jungen Künstlers, der ihm wegen seiner Erscheinung und seiner frisch zugreifenden Art aufgefallen war und ließ ihn im Frühling 1854 weiter ziehen.

Niemann wurde nun nach dem Osten verschlagen und bereiste unter anderem mit der Gesellschaft des Königsberger Theaterdirektors Woltersdorff die ostpreußischen Städte. Mit Friederike Goßmann, deren Darstellung der Grille schon erkennen ließ, daß sich aus ihr die erste deutsche Naive entwickeln würde, traf er in Elbing zusammen und schloß mit ihr eine herzliche Freundschaft, die sich bis auf den heutigen Tag ungetrübt erhalten hat. In Gumbinnen gab er zum erstenmal in seinem Leben den Tannhäuser und zwar stand diese Partie gesanglich und schauspielerisch in allen Einzelheiten so fest, daß er nach seiner eigenen Versicherung später an ihr niemals mehr Änderungen vorgenommen hat. Entscheidend für seine ganze Zukunft war sein Auftreten in Stettin,

wohin Graf Platen, der Intendant aus Hannover, gereist war, um einen andern Tenoristen kennen zu lernen, aber nicht diesen, der wegen Erkrankung abgesagt hatte, sondern seinen Ersatzmann hörte. Er erkannte die ungewöhnliche Begabung des jungen Mannes und ließ ihn an seinem Hoftheater gastieren, wo für Niemann vom Jahre 1860 an die Zeit der großen Erfolge kam, von denen das gesamte Publikum sprach. Die Beziehungen, in die er zur hannoverschen Königsfamilie trat, das fördernde Wohlwollen, das er namentlich bei dem blinden Georg V. fand, sind von der Theaterfabel später ebenso ausgeschmückt worden wie seine genialen Anwandlungen außerhalb der Bühne, mit denen er die allgemeine Aufmerksamkeit der Residenz auf sich lenkte. Tatsache bleibt aber, daß er das Fach des Heldentenors nicht nur völlig beherrschte, sondern auch zu einem Kassenmagneten wurde, wie man ihn im Hoftheater von Hannover vorher nicht gekannt hatte. Niemann wußte übrigens genau, daß der geistvollen und lebensprühenden Art seiner Darstellung mancherlei Mängel in der Gesangstechnik gegenüberstanden, an deren Beseitigung er nunmehr eifrig zu arbeiten anfing. Er reiste nach Paris zu dem berühmten Tenoristen Duprez, dem unerreichten Arnold in Rossinis „Tell“, der nach seinem Rücktritt von der Pariser Oper zuerst an dem dortigen Konservatorium und später in einer vielbesuchten Privatgesangsschule eine erfolgreiche Lehrtätigkeit entwickelte. Die große Auffassungsgabe und das starke Temperament dieses Künstlers entsprachen durchaus dem Ziel, nach dem der deutsche Sänger hinstrebte, und wenn Duprez' Schüler anfänglich über den langaufgeschossenen, breitschultrigen Germanen mit dem Löwenkopf wegen einzelner Übertreibungen im Spiel und Ausdruck lächelten, so wurden sie bald ernst und drängten sich zu den Stunden, bei denen Niemann Proben seiner genialen Gestaltungskraft gab. Er hat den italienischen Gesangsstil als solchen niemals gering geachtet und von ihm so viel gelernt, als es ihm bei der muskulösen Beschaffenheit seines Organs möglich war. Nur die Marionetten auf der Bühne, die bei jeder gefühlvollen Stelle mit den Armen mechanisch die Luft durchschneiden, die Schmalz- und Kravattentenöre, bei denen sich jede große männliche Empfindung in süßliches Zirpen verwandelt, hat er nie ausstehen mögen und

ihnen den Pulsschlag einer starken Seele und einer vom Geist getragenen Charakteristik gegenübergestellt. Vor der Liebenswürdigkeit und der Ritterlichkeit eines Roger, der ein unvergleichlicher Georg Brown, zugleich aber ein musterhafter Darsteller des Meyerbeerschen Propheten war, empfand Niemann immer große Bewunderung und noch in reifen Jahren hat er den Unterricht von Frau Viardot Garcia genossen, um seine Stimme für Koloratur und Triller beweglicher zu machen.

Vieles von dem, was man sich über ihn aus seiner hannoverschen Zeit erzählte, ist eitel Erfindung, so die bekannte Geschichte, daß er für die Rolle des Masaniello kein anderes Pferd als das Leibroß des Königs benutzen wollte. Wahr ist dagegen seine kecke Improvisation bei der Aufführung von Marschners „Templer und Jüdin", bei der es zu einem richtigen Sturm im Hoftheater kam. Man war allgemein empört über die dreiste Note John Russels, die kurz vor dem Ausbruch des dänischen Krieges Preußen und Oesterreich zur Mäßigung ermahnte und einer das deutsche Gefühl beleidigenden Drohung gleichkam. Am Tage hatte in Hannover eine Volksversammlung stattgefunden, bei der die ersten Bürger der Stadt gegen das unangemessene Benehmen des englischen Ministers heftige Worte fallen ließen und diese Erregung pflanzte sich auch bis ins Theater fort. Als Niemann als Tempelherr die Arie: „Du stolzes England freue Dich" vorzutragen hatte, sang er mit schärfster Betonung statt „freue Dich", „schäme Dich", wobei er allerdings seine aktuelle Verbesserung halb verschluckte und in den richtigen Text wieder einlenkte. Das Publikum kam darüber in solche Erregung und applaudierte dem Künstler in so lärmender Weise, daß Marschner, der seine Oper selbst dirigierte, den Taktstock auf das Dirigentenpult legen und mehrere Minuten warten mußte, bis eine Fortsetzung der Vorstellung möglich war. Der englische Gesandte forderte die sofortige Entlassung Niemanns, aber der König Georg dachte nicht daran, sich von seinem Liebling, der die festeste Stütze seiner Oper bildete, zu trennen, obwohl er dieser Aufführung beigewohnt und den gewaltigen Spektakel mit erlebt hatte.

Als Richard Wagner auf dem „grünen Hügel" bei Zürich in seinem schmucken Gartenhause wohnte, von wo er nur wenige

Schritte zu machen brauchte, um zu der prachtvoll eingerichteten Villa seiner Freunde und Wohltäter, des Wesendonckschen Ehepaars, zu gelangen und fern von der Heimat, ohne seine beliebtesten Schöpfungen jemals gehört zu haben, an die Komposition des „Siegfried“ ging, richtete er an Niemann am 25. Januar 1857 ein Schreiben, mit dem er ihn zur Darstellung dieser Rolle einlud. Der Brief, ohne Frage eine der bedeutungsvollsten Kundgebungen des Komponisten, liegt uns vor, soll aber im Wortlaut erst bei einer späteren Gelegenheit veröffentlicht werden. Man erkennt daraus, daß Wagner mehr als neunzehn Jahre vor der Aufführung seiner Nibelungen in Bayreuth den Plan zu einem Festspielhause mit einem von ihm ausgewählten Darstellerpersonal, das sich ihm zu längerem Studium zur Verfügung stellen sollte, bereits vollständig entworfen hatte. Er spricht von einem außerordentlichen dramatischen Musikfest, das im Lauf von sechs Wochen vielleicht einigemale zu wiederholen wäre, mit voller Zuversicht, aber auch in Sorge darüber, ob es ihm gelingen könnte, die nötigen Darsteller zu finden. Niemann hatte er bis dahin weder gesehen noch gehört, war aber nach den Berichten seiner Freunde der Ueberzeugung, daß er allein der Sänger des Siegfried sein könne. Er nennt ihn eine der ungewöhnlichen Naturen, die sich in ihrem Eifer für andere aufopfern, bittet ihn des außerordentlichen Vorhabens, für das er ihn werbe, eingedenk zu bleiben, seine Kräfte nicht zu vergeuden, sondern sich zu schonen und zu erinnern, daß er noch eine edle große Kunsttat vorhabe die, wie er ihm verspreche, der gegenwärtigen Schonung wert sein soll. In der zweiten Juliwoche 1857 erschien Niemann mit seiner Braut Marie Seebach, die drei Jahre vorher bei den Musteraufführungen in München und durch ihre späteren Gastspiele als erste deutsche Schauspielerin im sentimentalen und tragischen Fach anerkannt war, in Zürich. Der Meister beschäftigte sich in der eingehendsten Weise mit dem Sänger, dessen seltene Vorzüge als Träger seiner Werke er so oft rühmen gehört und für den er seine neue Schöpfung bestimmt hatte. Nach einer fröhlichen Ausfahrt und einem gemeinsam eingenommenen Mittagessen, bei dem ein lebhafter Gedankenaustausch stattfand, las er ihm unter anderm auch den Text zu „Tristan und Isolde“ vor.

Als Wagner während seines Aufenthalts in Paris im Jahre 1860 den kaiserlichen Befehl ausgewirkt hatte, dem zufolge ihm für die Aufführung seines „Tannhäuser" der gesamte künstlerische und technische Apparat der dortigen großen Oper zur Verfügung gestellt wurde und Direktor Royer erklärte, daß für die Partie des Tannhäuser kein französischer Tenor vorhanden sei, wandte sich Wagner aufs neue an Niemann und bat um seinen Besuch. Niemann erzählt selbst, wie er Wagner, der damals eine schöne Villa in den Champs Elysées bewohnte, aufsuchte, durch den Garten ging und sich mit einer Stelle aus dem „Tannhäuser" bei ihm anmeldete, worauf der Meister ihm persönlich entgegeneilte und der Freude über seine Ankunft Ausdruck gab. Wir versuchen es nicht, eine Schilderung der verunglückten drei Tannhäuseraufführungen im März 1861 in Paris zu geben, über die soviel ausgiebiges Quellenmaterial vorliegt, daß man darüber eher zuviel als zuwenig weiß. Die Intriguen des Pariser Jockey Klubs und der dortigen Presse hatten es fertig gebracht, daß man vor lauter Lärmen, Zischen und Pfeifen das Werk kaum zu hören bekam. Als Niemann im dritten Akt mit seiner großen Scene begann, rief man ihm die Worte „Encore un pèlerin!" zu und brach in schallendes Gelächter aus. Man verhöhnte offenkundig das Werk, wenn man auch den Leistungen der Künstler, vor allem dem Sänger der Hauptpartie die Anerkennung nicht versagen konnte. Wenn aber Karl Fr. Glasenapp in der dritten Auflage seiner großen Lebensbeschreibung Wagners (Zweiter Band, zweite Abteilung, Leipzig 1899) die Behauptung aufstellt, Niemann habe am zweiten Abend seinen breitrandigen Pilgerhut wie einen Fehdehandschuh über das Orchester nach dem Zuschauerraum geschleudert, sodaß er ins Publikum hineingefallen sei, so weist der Sänger diesen Vorwurf schon deshalb mit Entschiedenheit zurück, weil er als Tannhäuser einen solchen Hut niemals getragen habe. Er sei nur bei dem Lärm der Pariser Aufführung manchmal in Zweifel gewesen, ob er überhaupt noch weitersingen könne. In einer biographischen Plauderei des „Figaro" wurde von Niemann erzählt, daß er von Hause aus Schlächter gewesen sei. Der Sänger schickte Herrn Villmessant, dem Herausgeber des Blattes, eine Berichtigung ein

die wörtlich lautete: „Jamais de ma vie j'ai assommé une bête, mais prenez garde à vous!"

Im Winter 1864 lernte Niemann bei einem Gastspiel in München den späteren König Ludwig, den schwärmerischen Verehrer und Förderer der Wagnerschen Kunst, kennen. Bei einer Audienz im Schlosse empfing König Maximilian II. den Sänger, sprach ihm für seine Leistungen die wärmste Anerkennung aus und wies dabei mit den Worten: „Der Kronprinz!" auf seinen blühend schönen zweiundzwanzigjährigen Sohn hin. Ludwig trat auf die beiden Männer zu, betrachtete den Künstler, dessen Figur er mit seiner schlanken feinen Gestalt fast erreichte, aus seinen träumerisch blauen Augen und wurde dabei wie ein junges Mädchen rot. Wenige Tage darauf war König Max eine Leiche und Ludwig bestieg den Thron. Welch hohe Meinung er von Niemann und besonders von dessen Begabung für die Darstellung Wagnerscher Partien hatte, geht aus einem Briefe vom 16. Februar 1866 hervor, in dem er ihm in überschwänglicher Weise seinen Dank dafür ausspricht, daß er sich der Mühe, den Tristan einzustudieren, unterziehen wolle. In diesem bisher noch nicht veröffentlichten Schreiben betont er, wie ihn dies überaus freundliche und liebevolle Anerbieten „mit jubelnder Freude und zugleich mit tiefer Rührung erfüllt" habe. Der König sagt unter anderem: „Wie entzückend für Geist und Herz würde es sein, den ersten der Sänger und Darsteller, welche leben, in jenen göttlichen Schöpfungen des genialsten Tondichters glänzen zu sehen; der Eindruck, den mir Ihr wundervoller Gesang und Ihre herrlichen Darstellungen hinterlassen haben, wird nie erlöschen. Die Erinnerung an Ihre künstlerischen weihevollen Leistungen wird mir ewig teuer sein und unvergeßlich." Während die Anrede „Lieber Herr Niemann" lautet, schließt der Brief mit den Worten: „Nach echter deutscher Sitte Ihnen herzlich die Rechte drückend verbleibe ich stets Ihr Freund Ludwig." Die großen weichen und auffallend schrägen Schriftzüge des Königs sind höchst charakteristisch für seine künstlerisch erregte Seele. Nach Wien ist Niemann erst verhältnismäßig spät gekommen, im Jahre 1868, wo er als Tannhäuser debutierte und bei seinem längeren Gastspiele im Jahre 1872, wobei er dem anspruchsvollen

Publikum an der Donau einen neuen Begriff vom Wesen des Heldentenors beibrachte. Damals schrieb Eduard Hanslick über ihn in der „Neuen Freien Presse“ ein paar Feuilletons, die er später in die erste Sammlung seiner meisterhaften Kritiken und Studien „Die moderne Oper“ aufnahm.

Niemann entwickelte sich dadurch zum berufensten und eigentlich schöpferischen Wagnersänger, daß er im Rahmen des Musikdramas die persönliche Charakteristik in den Vordergrund rückte und sie mit seiner ungewöhnlichen Intelligenz und Empfindungstiefe, mit all den seltenen Eigenschaften, die ihm die Natur verliehen hatte, in überzeugender Weise ausführte. Rein musikalisch betrachtet, mußte er nicht selten aus der Not eine Tugend machen und das Naturalistische seiner Tonbildung, der es an Geläufigkeit sowie an der Kunst des Crescendo und Decrescendo fehlte, durch die Ursprünglichkeit seines dramatischen Ausdrucks verdecken. Aber wie er auf der Bühne stand und ging, wie jede Regung des Gefühls sich im Aufschlag seiner blauen Augen und in den beredten Zügen seines Gesichts wiederspiegelte, wie er Wort und Ton sinnvoll zu verbinden, den Vortrag zu gliedern und zu steigern verstand, wie ihm dabei alles Kraftvolle und Gewaltige ebenso zur Verfügung stand wie jede Form sanft hinschmelzender Rührung war er im höchsten Maße das, was Wagner einen „singenden Schauspieler“ nannte. Er dachte nicht im mindesten daran, wie es viele naive Bewunderer seiner Kunst noch immer glauben, sich der Eingebung des Augenblicks zu überlassen, sondern machte für seine Darstellungen die gewissenhaftesten Studien, musikalisch wie schauspielerisch, experimentierte niemals und blieb sich stets bewußt, daß auch sein überlegenes Können an bestimmte Grenzen gebunden war, aus denen er nicht heraustreten durfte. Seine schauspielerischen Wirkungen waren sein Geheimnis und versagten bei denen, die sich in seinen Fußstapfen zu bewegen glaubten. Er ergriff und erschütterte, wenn er als Siegmund in höchster Extase der Leidenschaft mit einem gewaltigen Ruck das Schwert Wotans aus dem Stamm der Esche zog. Aber ebenso unnachahmlich war er, wenn er bei den Worten „Hunding will ich erwarten!“ mit gekreuzten Armen stehen blieb und vielleicht eine Minute lang überhaupt keine Bewegung machte, sondern wie in

Erz gegossen vor uns stand. Seine Kunst bestand darin, daß er sparsame, aber große und charakteristische Bewegungen machte. Er dachte eine Zeitlang ernsthaft daran, Schauspieler zu werden und studierte eifrig die Rollen des Macbeth und des Lear, ließ den Plan aber wieder fallen. Bei seiner Darstellung des „Joseph in Ägypten" von Mehul hatte er alle Dämonen, die sonst in seiner Brust tobten, zum Schweigen gebracht und entrollte vor unsern Augen ein Bild, das in seiner schlichten Menschlichkeit die Einfachheit selber war und nicht weniger unvergeßlich wurde wie sein schuldbeladener Tannhäuser, der uns in markerschütternder Weise seine Pilgerfahrt nach Rom erzählt. So gingen von dieser einzigen Begabung, die speziell dazu geschaffen schien, dem Wagnerschen Musikdrama zum Siege zu verhelfen, Strahlen nach allen Richtungen aus bis zu den Prunkgestalten Meyerbeers und dem klassischen Ernste Glucks. Aber sein Auftreten in Bayreuth im Sommer 1876 bedeutete doch den Höhepunkt seiner Erfolge und das innige Verhältnis, in dem er zu Wagner stand, drückte sich in einem Wort des Meisters schön aus, das dieser an ihn, im Juni 1877 in Bad Ems schrieb: „Sind Sie und ich zusammen, so ist doch eigentlich der Geist des Nibelungenwerkes bei sich und spricht zu sich."

Zwischen dem Lützowplatz und dem Nollendorfplatz zieht sich die breite Maaßenstraße hin. In einem ihrer schmalen Einschnitte, die von Bäumen so geschützt sind, daß das Auge des Fremden sie zunächst kaum bemerkt, in der Ahornstraße, ganz am Ende erhebt sich die Besitzung Niemanns, ein buen retiro, das uns im Mittelpunkt des Berliner Verkehrs plötzlich in die friedliche Stille des Landlebens versetzt, denn hier verklingt der Lärm der Straße und man erblickt im Sommer von den Wohnzimmern der Villa aus nichts als das Grün der Bäume. Wenn man in der Nacht an dieser Ecke vorbeigeht und durch die Jalousien des Parterrefensters links vom Eingang Licht schimmern sieht, kann man sicher sein, daß der Künstler an seinem Lesetisch sitzt und den Kopf über ein soeben erschienenes Buch oder das neueste Heft einer Zeitschrift gebeugt hat. Niemann ist ohne Frage einer der unterrichtetsten Menschen, die jemals die Bühne betreten haben, und in seiner reichhaltigen Bibliothek befindet sich kaum ein Werk, das er nicht

wiederholt aufmerksam durchstudiert hat. Es ist häufig vorgekommen, daß er noch bei seiner Lampe lesend saß, als seine Kinder in den Schlafzimmern über ihm zu poltern anfingen, um zur Schule zu gehen. In dieser geistigen Anspannung hat er einen Ersatz für die Triumphe gefunden, auf die er seit elf Jahren verzichtet. Halb im Ernst, halb im Spaß meint er, daß er die Erinnerung an seine künstlerische Tätigkeit wie mit einem Schwamm aus seiner Phantasie ausgelöscht habe, während seine zweite Gattin, Hedwig Raabe, einst die gefeiertste Naive der deutschen Bühne seit Friederike Goßmann, wenigstens im Konzertsaal bei der Vorlesung des „Urfaust" als Gretchen uns immer wieder daran erinnert, was wir an ihr verloren haben. Wenn Wachtel noch an seinem siebzigsten Geburtstag das Postillonslied in der Adamschen Oper ins Parkett schmetterte und Sontheim gar mit achtzig Jahren noch öffentlich als Liedersänger auftrat, so hat sich Niemann in der Fülle seiner Kraft von der Bühne zurückgezogen und steht deshalb gerade als Bild ungebrochener Männlichkeit und reifer Kunst vor unserer Seele. Es ist für ihn und seine Anschauung vom Leben bezeichnend, daß er einem Freunde auf ein Bild, das ihn im grünen Rock und mit der Flinte unter dem Arm zeigt, die Worte schrieb: „Ein Jäger, der auch im Gebiet der Kunst mitunter getroffen hat."

## Zu den Maispielen 1902.

Während die Theater in der Provinz zwischen Ostern und Pfingsten ihre Pforten schließen, sollte die Spielzeit für Berlin in einem großen „Wecken" ausklingen, bei welchem die Signale zum Sammeln an eine Anzahl nahmhafter auswärtiger Bühnen gerichtet wurden. Es handelte sich dabei um zwei von einander unabhängige Unternehmungen, für die sich ein einheitlicher Gesichtspunkt nicht gewinnen ließ, eine Verbindang von Oper und Drama in der Ausführung durch hervorragende Kräfte Italiens für den musikalischen und Deutschlands für den schauspielerischen Teil. Zwischen Verdis Bühnenkompositionen sollten Dramen von Shakespeare, Lessing, Schiller und Goethe sowie ein paar Stücke aus späterer Zeit wie Freytags „Journalisten," Ludwigs „Erbförster" und Raimunds „Verschwender" gegeben werden. Der Plan zu diesen Gesamtgastspielen war im Kopf von Angelo Neumann, dem Direktor des Landestheaters in Prag entstanden, dessen Geschick sich bei der Leitnug des Richard Wagnertheaters auf ausgedehnten Reisen bewährt hat. Der Gedanke wurde dann von dem kürzlich verstorbenen Georg Pierson aufgenommen und seine Durchführung im Rahmen der königlichen Theater in Berlin vorbereitet, wo die Dramen unter der Leitung des Oberegisseurs Max Grube, teils im ehemaligen Krollschen Etablissement, teils im Schauspielshause stattfinden sollten. Für die Opernabende hatte man die Bezeichnnng „Verdifestspiele," für die Aufführung der Dramen den Namen „Meisterspiele" gewählt, der jetzt mit Vorliebe überall angewendet wird, wenn ein Theater durch Gastspiele von sich reden machen will. Wiesbaden, Prag und Düsseldorf traten damit besonders anspruchsvoll hervor und der Ehrgeiz kluger, unternehmender Köpfe

hielt es für zeitgemäß, sich mit einem ähnlichen Versuch, eine Anzahl verschiedenartiger Künstler unter einen Hut zu bringen und dadurch ein virtuoses Zusammenspiel zu erzielen, bis nach Berlin zu wagen.

Das Ideal solcher Veranstaltungen bleibt immer die Vereinigung deutscher Künstler, die Franz von Dingelstedt im Sommer 1854 auf der Münchener Hofbühne zusammenbrachte. Die allgemeine Industrieausstellung, die damals im Juli in der Isarstadt eröffnet wurde, legte dieser Bühne hinsichtlich ihrer Leistungen besondere Verpflichtungen auf und gab ihrem Intendanten, der einen scharfen Kopf voll Leben und Intelligenz mit liebenswürdig sich einschmeichelnder Weltklugheit verband, die Möglichkeit einen Trumpf auszuspielen, wie ihn bis dahin kein Bühnenleiter gewagt hatte. In klassischen deutschen Dramen traten zu jener Zeit zwölf erste Schauspieler an zwölf Abenden auf. Der Klugheit und Autorität Dingelstedts war es zu danken, daß sich von den eingeladenen Gästen niemand scheute, neben der größten Rolle auch die kleinste zu übernehmen. Emil Devrient, der als Don Manuel und Ferdinand glänzte, trat an andern Abenden auch als Riccaut, Valentin und Appiani auf. Frau Rettich spielte außer der Isabella in der „Braut von Messina" auch die Nebenfigur der Dame in Trauer in Lessings „Minna von Barnhelm," Anschütz neben dem Nathan auch den Camillo Rota in „Emilia Galotti" und den Buyck im „Egmont." Es befand sich ungefähr bei jeder Vorstellung immer dieselbe Summe schauspielerischer Begabung auf der Bühne, nur in anderer Verteilung und Verwertung. Schlägt man im fünften Bande von Eduard Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" das Kapitel auf, in dem die Stücke dieses Gesamtgastspiels und ihre Besetzung angegeben sind, so erstaunt man über die Fülle origineller Talente, die Dingelstedt für seine Idee zu begeistern wußte und die zu jener Zeit sämtlich in der Blüte ihrer Kraft standen. Mit wenigen Ausnahmen sind sie alle dahingegangen wie Marie Seebach, deren Stern als genialste unter den sentimentalen Liebhaberinnen bei dieser Gelegenheit leuchtend aufstieg, die Tragödin Julie Rettich und Frau Haizinger als komische Alte. Es leben von ihnen nur noch Frau Dahn-Haus-

mann und die Naive Louise Neumann, die spätere Gräfin Schönfeld. Ebenso sind Emil Devrient, Anschütz, Hendrichs, Döring, La Roche längst gestorben und nur Theodor Liedtcke und Friedich Haase ragen als Zeugen jener Ruhmestaten deutscher Schauspielkunst in die Gegenwart hinein. Und trotzdem war selbst diese Liste hervorragender Begabungen, die Dingelstedt zu seiner Verfügung hatte, keine vollständige, denn es fehlten ihm Künstler wie Dawison und Dessoir, Künstlerinnen wie Friederike Goßmann, Frau Bayer-Bürk und Lina Fuhr.

Sechsundzwanzig Jahre später, im Sommer 1880, gelang es dem Unternehmungsgeist Ernst Possarts, ein ähnliches Gesamtgastspiel im Münchener Hoftheater in Scene zu setzen, wobei es freilich nicht mehr wie zu Dingelstedts Zeiten möglich war, den Ehrgeiz der einzelnen Virtuosen dem Gelingen des Ganzen unterzuordnen, unnütze Reibungen hinter den Kulissen und in der Öffentlichkeit zu vermeiden und für die Darstellung klassischer Schauspiele einen modernen Stil vorzubereiten. Den stärksten Eindruck hinterließen damals die Künstler des Wiener Burgtheaters, Sonnenthal als Hamlet und Clavigo, Frau Wolter als Orsina, Lady Macbeth und Hermione, Fräulein Wessely als Louise und Clärchen, Krastel als Max Piccolomini und Tempelherr. Man fühlte es ihren Darstellungen an, daß sie aus einem Boden guter und gesunder Überlieferung herausgewachsen waren und künstlerisch sich einander angepaßt hatten. Von der Dresdener Hofbühne wirkten Pauline Ulrich und Dettmer mit, die sich wieder als vielseitige und geschmeidige Talente zeigten. Das Berliner Schauspielhaus hatte nur in Frau Frieb-Blumauer eine erstklassische Begabung auf dem Gebiet des humoristischen Genrebildes beigesteuert, auf dem sich auch Friedrich Haase auszeichnete, während Ludwig Barnay und Siegwart Friedmann in tragischen Rollen neben den glänzenden Seiten des Virtuosentums auch den Übelstand erkennen ließen, daß sie mit ihrer Persönlichkeit, oft ohne es zu wollen, aus dem Gesamtbild der Aufführung heraustraten. Man hatte außerdem den Fehler gemacht, den Münchener Schauspielern, von denen nur Possart und Häusser höheren Ansprüchen genügten, einen größeren Spielraum zu gestatten, als es sich mit ihrer

Begabung vereinigen ließ. In der Inscenierung der einzelnen Stücke, den Dekorationen, der Kostümierung, sowie der Bewältigung der Massen spürte man etwas vom Puls der neuen Zeit und dem Einfluß der Meininger, die liebevoll auf die Absichten der Dichter eingingen und ihre Figuren nicht zum Spielball für willkürliche Auffassungen und Effekte werden ließen.

Man erinnerte sich in München gern, daß Paul Heyse in seinem Roman „Im Paradiese“ auf diese Sache zu sprechen gekommen ist und seinem Schauspieler Elfinger Worte in den Mund legte, die gar nicht übel klingen. „Die Hauptschuld an unserer Bühnenmisere,“ heißt es hier, „trug unsere Zersplitterung. Sechsunddreißig Hofbühnen, die sich um die paar wirklichen Talente raufen! Jetzt, denk ich, werden sie da oben in der Reichshauptstadt, wenn sie erst die militärischen Schauspiele ein bißchen satt haben, dahinter kommen, daß eine große Nation auch ein Nationaltheater braucht, nicht eins dem Namen nach, sondern eins, das in der Tat alle besten Talente vereinigt. Eine Musterdirektion, Musterrepertoire, Mustervorstellungen, nicht öfter als höchstens einen Tag um den anderen, und nicht mit einem Auge auf Melpomene und Thalia, mit dem anderen auf die Kasse zuschielt, so daß ein elender Quark, der gerade Mode ist, weil ein paar Schauspielerinnen siebenmal darin Toilette machen, dreißig Abende hintereinander über die entweihten Bretter geht. Mein Plan geht darauf hinaus, diese Musterbühne dem ganzen Reiche zugänglich zu machen. Wozu haben wir Eisenbahnen und die Gesamtgastspiele, die schon hier und da versucht worden sind? Es müßte nur eine regelmäßige Institution daraus werden. Sechs Wintermonate in Berlin, einen Monat Ferien, vier Monate Triumphzug der Reichsschauspieler durch alle Städte Deutschlands, in denen sich ein würdiger Musentempel befindet, dann wieder ein Ruhemonat und so mit Grazie in infinitum. Reden Sie mir nicht dagegen. Das Ding hat seine Schwierigkeiten, aber wenn wir nur unseren artistischen Bismarck erst einmal bekommen, Sie sollen sehen es geht und dann werden sich alle wundern, daß es nicht längst gegangen ist.“

Nun sucht man den Dingelstedtschen Plan zum drittenmal zur Aufführung zu bringen und zwar durch eine Vereinigung von

Berliner Hofschauspielern mit darstellenden Künstlern von anderen größeren Bühnen in Deutschland. Das Virtuosentum, das seit dem Aufkommen der naturalistischen Richtung auf unserem Theater zurückgedrängt und durch neue Aufgaben auf einen bestimmten Wirkungskreis beschränkt wurde, möchte wiederum in den Vordergrund treten und einen Wettkampf zwischen verschiedenen Begabungen und Stilrichtungen eröffnen. In den neuen Stücken von Hauptmann, Sudermann und Fulda fanden die Schauspieler kaum Gelegenheit, ihre eigenen Wege zu gehen. Bei den ersten Aufführungen dieser Dichtungen stand das literarische Interesse im Vordergrund. Es handelte sich darum, die Wünsche und Absichten der Autoren in allen Stücken zu erfüllen, an ihren Figuren die vorgeschriebenen charakteristischen Züge genau zu treffen, ohne selbständig Lichter aufzusetzen, wo sie nicht hingehören. Fast in allen Fällen, wo darüber eine Meinungsverschiedenheit entstand, war die Entscheidung des Dichters ausschlaggebend, wenigstens in Berlin, von wo die meisten dieser Dramen über die andern deutschen Bühnen gegangen sind. Bei den breiten Schilderungen und Kleinmalereien, die für viele dieser Theaterstücke charakteristisch waren, kam es außerdem weniger auf die Individualität des Bühnenkünstlers als auf die Beobachtung des Nächstliegenden, der ihn umgebenden Wirklichkeit sowie auf das Geschick an, sich der vorhandenen Stimmung und Situation anzupassen. Große Leidenschaften, die sich psychologisch nur schwer begreifen lassen, und Menschen, in deren Eigenart wir uns erst allmählich hineinleben, gab es innerhalb dieser naturalistischen Richtung verhältnismäßig wenig. Oft konnte man von Bühnendarstellern die Klage hören, daß die neueren Dramatiker ihre Stücke nicht für, sondern gegen die Schauspielkunst schrieben. Die Folge davon war, daß die Schauspieler sich an eine billige Natürlichkeit gewöhnten, die nicht selten zur Plattheit ausartete, daß sie vor großen Leidenschaften eine wahre Scheu empfanden, weil sie nicht mehr imstande waren, sie überzeugend auszudrücken, daß sie aus der übertriebenen Schönrederei und dem hohlen Pathos früherer Zeiten nun in den entgegengesetzten Fehler verfielen und sich nur noch in abgebrochenen Sätzen, in der Sprechweise der Gasse und der armen Leute oder in Dialektrollen wohl fühlten. Bei wirklich

großen Aufgaben in den Werken unserer Klassiker oder den Dramen eines Kleist, Grillparzer und Hebbel verfielen sie in ein wunderliches Gemisch von alter und neuer Spielweise, wobei es sich meist herausstellte, daß sie jener entwachsen waren und daß diese auf Gestalten, die vor allem Schwung der Leidenschaft, Größe der Gesinnung, Erhebung des Fühlens und Denkens verlangen, sich gar nicht anwenden ließ.

Als nun die ehemaligen Naturalisten plötzlich Romantiker wurden und sich in das Märchenland flüchteten, um mit Geistern und Feen Zwiesprache zu halten, als sie im Verkehr mit der Natur wieder an Schönheit und Anmut glauben und statt der zerhackten Prosa leicht beschwingte Verse schreiben lernten, vermochten ihnen die Schauspieler nur schwer zu folgen. Sie hatten die Kunst einer logisch klaren, eindrucksvollen und hinreißenden Sprechweise verloren. Sie schleppten oder übertrieben den Dialog, sie ließen zum Teil die einfachste Schulung der Organs vermissen, die den Dilettanten vom Künstler unterscheidet. Schnarrende, lispelnde Stimmen, undeutliche Aussprache, falsches Atemholen, unnützes Schreien und seltsames Herunterhetzen des Dialogs neben einer Manier, die Sätze zu zerreißen und einzeln aus dem Souffleurkasten heraufzuholen, gehörten zu den Alltäglichkeiten, an die sich das Publikum in beklagenswerter Weise gewöhnte. Es fehlte der Regisseur, der es vermocht hätte, diesen Unarten ein Ziel zu setzen, der imstande gewesen wäre, sich mit dem einzelnen Schauspieler über die Auffassung seiner Rolle zu verständigen, ihn geistig und technisch zu fördern, ihm abgewöhnen, was er zuviel macht, ihn anzufeuern, wenn er hinter seiner Aufgabe zurückbleibt. Die Stillosigkeit erreichte auf der Bühne ihren Höhepunkt, als in der Entwickelung der modernen dramatischen Literatur ein nicht zu bestreitender Stillstand eintrat und man sich nun wieder erinnerte, was man unseren großen Dichtern schuldig war. Früher waren die ersten deutschen Schauspieler von außerhalb wenigstens alle paar Jahre als Gäste nach Berlin gekommen. Sonnenthal durften wir regelmäßig in der Osterwoche erwarten, so daß es uns vergönnt war, die ganze Laufbahn dieses Künstlers vom Bonvivant zum „Nathan“ und „Lear“ genau zu verfolgen. In den süddeutschen

Hoftheatern und in Wien hat sich eine neue Generation von jungen Künstlern herausgemacht, von denen wir in Norddeutschland so gut wie gar nichts wissen. Es hat gewiß Wert und Interesse, sie kennen zu lernen. Nur über das wie eines solchen Gastspiels kann man verschiedener Meinung sein.

Schon vor zweiundzwanzig Jahren, bei der Besprechung des Gesamtgastspiels in München, haben wir nachdrücklich darauf hingewiesen, daß man sich nicht damit begnügen sollte, namhafte Künstler von verschiedenen Theatern gleichzeitig auftreten zu lassen. Es liegt in der Natur der Sache, daß dabei regelmäßig durchgebildete und feiner abgetönte Aufführungen kaum entstehen können. Die einzelnen Gäste befinden sich in einer fremden Umgebung, und selbst wenn sie ihre Rollen ein oder das anderemal schnell durchsprechen, lernen sie sich nicht genügend kennen, um ohne Eifersucht und Neid „in Reih und Glied" nebeneinander zu stehen. Sie wissen nicht, ob sie bei einer führenden Rolle von den Mitgliedern selbstlos, wie es das Stück verlangt, unterstützt werden und verlieren wohl gar die Laune, wenn vielleicht eine frische jüngere Kraft bei der Durchführung einer kleineren Aufgabe den Beifall des Publikums stärker an sich reißt, als erwartet werden konnte. Bei solchem Anlaß pflegt dann immer ein Kulissenkrieg zu entstehen, bei dem jeder einzelne als Sieger erscheinen möchte. Man hat dann als Zuschauer die Empfindung wie bei einem Wettrennen, wo nicht nur die Tüchtigkeit des einzelnen, sein wirkliches Talent, sondern auch seine Gewitztheit, den anderen zurückzudrängen und ihn zu überrumpeln, den Ausschlag geben. Bei weitem würdiger, anregender und lehrreicher ist es dagegen, wenn der Wettbewerb von dem geschlossenen Zusammenspiel der betreffenden Bühnen aufgenommen wird, wenn nicht der einzelne Virtuose in dieser oder jener Scene glänzen, sondern das gesammte Künstlerpersonal eines namhaften Theaters als ganzes einen Preis erringen will. Die Rollen werden dann nicht nach dem Ermessen der Direktion, welche die Vorstellungen im Gastspiel veranstaltet, wobei Kränkungen und Zurücksetzungen unvermeidlich sind, sondern so besetzt, wie es bei häufigen Wiederholungen aus der Entwickelung einer angesehenen Bühne und vor den Augen eines mit ihr vertrauten Publikums

als zweckmäßig erprobt worden ist. Die Darsteller fühlen sich unter solchen Umständen auch auf fremdem Boden mit einander verwachsen und wirken auf die Zuschauer um so tiefer, je mehr sie für einander einstehen. Ihr persönlicher Ehrgeiz tritt zurück, sie werden bescheidener, wenn sie an führender, und vertrauensvoller, wenn sie an zweiter oder dritter Stelle stehen. Die großen Kunststätten in Deutschland und Österreich können in keiner Weise in Verlegenheit kommen, wenn man von ihrem Zusammenspiel Aufführungen verlangt, bei denen sie ihre Kraft voll ausgeben und sich von den anderen Bühnen charakteristisch unterscheiden. Die deutsche Schauspielkunst hat zu allen Zeiten in Nord und Süd bestimmte Unterschiede aufzuweisen gehabt, die durch eingewurzeltes Stilgefühl und Temperament hervorgerufen wurden. Wenn das Übergewicht Berlins in diesen Dingen auch immer stärker wird, kann es für uns doch nur von Interesse sein, den Geschmack des Publikums kennen zu lernen, wie er sich in einzelnen größeren Städten ausgebildet hat und daraus Vergleiche zu ziehen. Das ist aber nur möglich wenn nicht die Solospieler zusammentreten und sich mit neidischen Blicken betrachten, sondern ein ganzes Orchester, das wie ein Mann vor uns erscheint und künstlerisch mit einander verwachsen ist, mit vollen und reinen Akkorden einsetzt.

Aus dem Programm der „Meisterspiele" ergibt sich, daß man die Richtigkeit unserer Vorschläge anerkannt, aber nicht die Kraft besessen hat, sie vollständig und planmäßig durchzuführen. Nur drei Theater haben sich bereit erklärt, Proben ihrer Künstlerschaft mit eigenem und geschlossenem Personal den Berlinern zu bieten, München, das den „Erbförster" von Ludwig, Stuttgart, das die „Bezähmte Widerspenstige" und Dresden, das eine Novität von Schlaikjer „Pastors Rieke" bei dieser Gelegenheit spielen will. Eingehender wird man freilich diese Bühnen nicht studieren können, denn dazu würde erforderlich sein, daß jede von ihnen mindestens drei Aufführungen aus verschiedenen Gebieten der dramatischen Literatur vorführt. Immerhin ist es uns wertvoll, den Unterschied kennen zu lernen, der zwischen der Spielweise dieser Kunststätten und der unsrigen besteht, die Licht und Schattenseiten zu beobachten, die sich im Fluß des ganzen und der Auffassung des einzelnen

herausgebildet haben. Berlin hat in den letzten Jahren namhafte Schauspielkräfte verloren und die Erweiterung unseres Anschauungsgebiets kann nur von Vorteil für die Ansprüche sein, die wir an eine gute Aufführung stellen. Joseph Kainz hat sich von dem früheren Direktor des Wiener Burgtheaters, Dr. Burckhard, für seine Heimat gewinnen lassen, wo er sofort eine glänzende Stellung gefunden und seine Darstellungsweise, mit dem frischen, persönlichen Zuge, der sie auszeichnet, dem empfänglichen Publikum an der Donau als etwas neues und originelles eingeschmeichelt hat. Paula Conrad tritt nur vorübergehend als Gast bei uns auf und wir haben die Sicherheit und Tiefe ihrer Charakteristik, das Blühende und Warmblütige ihres Humors in Rollen, die ihr im Schauspielhause angehörten, seitdem nur zu oft vermißt. Agnes Sorma geht ohne festes Engagement ihre eigenen Wege und legt sich bei ihren Gastspielen die Stücke so zurecht, wie sie ihrer Individualität entsprechen. Die Hoffnungen des Naturalismus sind gegenwärtig nicht nur in Bezug auf die dramatische Literatur, sondern auch auf die Schauspielkunst getäuscht worden. Vor zehn Jahren wurde von einem Kritiker der naturalistischen Schule Sonnenthal als Schauspieler der Vergangenheit, Reicher als der Schauspieler der Gegenwart und Rittner als der Schauspieler der Zukunft bezeichnet, ein schnurriger Einfall, der durch die Tatsachen köstlich verspottet wurde. Man sieht nämlich, wie der fast siebzigjährige „alte Herr“ noch immer eine Säule des Burgtheaters ist und sogar eine erfolgreiche Gastspielreise über das Weltmeer antreten kann, während der Ruhm der beiden anderen durch die beständige Beschäftigung mit nichtssagenden Aufgaben immer mehr zusammenschrumpft. Sonnenthal und eine Reihe von Künstlern des Burgtheaters sowie von anderen Bühnen werden sich ebenfalls an den „Meisterspielen“ beteiligen. Ein geschlossenes Gastspiel der österreichischen Hofbühne hätte uns freilich mit der künstlerischen Beschaffenheit dieses Theaters besser vertraut gemacht als das Auftreten einzelner Kräfte, die hier und da bei den Aufführungen verteilt werden.

Es ist ein Gesetz des Theaters, daß die Virtuosen hervortreten, sobald die dramatische Produktion ins Stocken gerät. Eine neue dichterische Arbeit, die uns rührt oder erschüttert, die moderne

Empfindungen in uns auflöst, macht ihren Weg über die Bühnen, auch wenn die Schauspieler hinter den Absichten des Autors zurückbleiben. Nur in seltenen Fällen haben die Zuschauer ein Empfinden dafür, wie weit ein Dramatiker bei Neuaufführungen durch die Darstellung gehoben oder gehemmt wird. Hauptmanns „Weber" und „Versunkene Glocke", Sudermanns „Ehre", „Heimat" und „Glück im Winkel", Fuldas „Talisman" haben auch ohne starke schauspielerische Persönlichkeiten überall angesprochen wo sie gegeben wurden. Erst wenn man auf Vergangenes zurückgreift und Vergleiche zwischen den einzelnen Leistungen anstellt, wird man empfindlicher und kritischer für das, was ein Schauspieler in eine Rolle hineinzulegen vermag. Deshalb sind die großen schwer zu erschöpfenden Aufgaben in unserer klassischen und nachklassischen Literatur der einzig sichere Prüfstein für das Talent eines Schauspielers, für die Entwickelung seiner Technik, die Beweglichkeit seiner Phantasie, die Stärke seines Temperaments und seine geistige Veranlagung im allgemeinen.

* * *

Die Mustervorstellungen, die Dingelstedt im Jahre 1854 in München veranstaltete, wurden von Heinrich Laube spöttisch in Monstrevorstellungen umgetauft, weil der erfahrene Dramaturg, der aus seinem Burgtheater eine Hochschule der dramatischen Kunst gemacht hatte, es sogleich herausfühlte, wie unharmonisch sich diese Aufführungen anlassen mußten. Wir haben innerhalb dreier Wochen bei den Meisterspielen ähnliches erlebt, nur daß gleich zu anfang ein Riß in das Unternehmen kam, der nur notdürftig verdeckt werden konnte. Der Erfolg steigerte sich dann zwar und erreichte bei der Mitwirkung der Wiener Gäste sogar eine hohe Temperatur, aber was an der Organisation dieser Spiele mangelhaft war, ließ sich nicht mehr gut machen. Die Schwierigkeiten, die sich bei solchen Massengastspielen der lückenlosen Durchführung des Programms entgegenstellen, wollen wir gewiß nicht unterschätzen. Aber bei größerer Klarheit in der Anlage des Planes und sachlichem Ernst in seiner Ausgestaltung hätte sich viel von dem vermeiden lassen, was jeden Augenblick den Zusammenbruch des Unternehmens

zu bewirken schien. Schauspieler sind wohl unberechenbare und kribbelige Leute, deren Launen man jeden Augenblick überwachen muß, aber der Grundzug ihres Wesens bleiben doch die Gutmütigkeit und der Wunsch, zu gefallen. Mit einer so unzureichenden Aufführung, wie sie der Schillersche „Demetrius" erfuhr, durfte in keinem Fall begonnen werden. Anstatt die Mitwirkenden in sorgfältigen Proben an ihre Aufgaben zu gewöhnen, mußten sie sich noch am Tage der Vorstellung bei der Scene vor dem polnischen Reichstag die Kehlen heiser schreien, während die Komparserie ein dutzendmal den Durchbruch der Schranke probierte. Es war nicht nur eine Rücksichtslosigkeit gegen das Publikum, sondern auch eine Kränkung der eingeladenen Gäste, daß man eine Anzahl von ihnen in die Versuchung brachte, auf dem schwierigen Berliner Boden zu stolpern und dabei viel von dem Ansehen zu verlieren, dessen sie sich in ihrem heimischen Wirkungskreis erfreuen. Fachmänner mußten es wissen, daß Herr Richard Franz in Dresden kein Demetrius und sein Kollege Herr Karl Wiené kein Mephisto und Burleigh sei, wie er unseren Ansprüchen genügt. Herr Karl Grube ist in Weimar, Herr Diegelmann in Frankfurt a. M. ein beliebter Darsteller, aber der Leicester des einen wirkte auf unsere Zuschauer wie eine schöne Puppe und der Shrewsbury des anderen wie ein Baßbuffo, der zufällig eine ernste Rolle übernommen hat. Für die Hälfte des Eintrittspreises konnte man ungleich bessere klassische Aufführungen im Schauspielhause sehen. Aber die Berliner Künstler waren bei diesen „Meisterspielen" so sehr in den Hintergrund gedrängt, daß man ihre verstimmte und unfreundliche Haltung, wenn nicht billigen, so doch vollkommen begreifen konnte. Adalbert Matkowsky wurde gleich zu Beginn theaterkrank, führte seine Heiserkeit im Tiergarten spazieren, stand aber sofort wieder auf der Höhe seiner Leistungen, als die Gäste sich in alle Winde zerstreuten. Molenar verwandelte sich in einen grollenden Achill, weil man seine große Begabung mit der Rolle des Sapieha im „Demetrius" abgefunden hatte, und Max Pohl, der wie ein Episodenspieler behandelt wurde, schickte einen Tag vor der Vorstellung des „Verschwender" die Rolle des Kammerdieners Wolff zurück. Hätte man Herrn Christians trotz seines Urlaubs nicht festgehalten und ihn

als König in „Esther“, Mortimer, Edmund und Flottwell gewonnnen, so wäre die ganze Maschinerie ins Stocken geraten. Noch weitere acht Tage solcher Festaufführungen, und das gesammte Schauspielhaus wäre krank geworden. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht von dem allgemeinen Wirrwarr, der bei diesen Meisterspielen herrschte, durch ganz Deutschland und als selbst Adolf Klein seinen köstlichen Derwisch bei der zweiten Nathan-Aufführung zurückzog, konnte man sich vor weiteren Absagen kaum noch retten. Joseph Lewinsky, Katharina Schratt und andere Künstler, die pomphaft angekündigt waren, sind überhaupt nicht in unserer Mitte erschienen. Shakespeares „Hamlet“ und Freytags „Journalisten“, ungefähr die beliebtesten Repertoirestücke, die selbst mittlere Provinzbühnen nicht in Verlegenheit setzen, konnten trotz der Versprechungen des Programms nicht gegeben werden, weil sich unter den vielen Meistern nicht ein einziger fand, der sich die Leidenschaft des melancholischen Dänenprinzen und das „Taschenherz“ des lustigen Konrad Bolz zugetraut hätte.

Es war ein Glück, daß die Wiener sich vor den Riß stellten und von der Ehre des Unternehmens noch soviel retteten, als zu retten war. Mit echtem und reichem Ruhm haben sich bei dieser Gelegenheit die alten Säulen des Wiener Burgtheater bedeckt, wie es aus den Händen Heinrich Laubes hervorgegangen ist. Sonnenthals Nathan und König Lear bilden Höhepunkte der modernen Schauspielkunst, und die Bewunderung dieser Leistungen fuhr bei uns manchem Gernegroß, der sich an dem naturalistischen Drama emporzuranken versuchte, wie ein kalter Schauer über den Rücken. Bernhard Baumeister zeigte sich als Bauer Crespo im „Richter von Zalamea“ und als Wachtmeister in der „Minna von Barnhelm“ nicht mehr so frisch, wie früher, ließ aber doch die Grundzüge seiner gebietenden und durch Wahrheit überwältigenden Künstlerschaft, noch voll erkennen. Diese Schöpfungen waren den Berlinern von früheren Gastspielen nicht unbekannt, aber erst jetzt fanden sie ein großes, begeistertes Publikum, das sich von diesen starken tragischen Talenten hinreißen ließ. Ebenso lieferte Frau Hedwig Römpler als Elisabeth in der „Maria Stuart“ etwas originelles, das wir gern in der Erinnerung bewahren, während Amalie

Schönchen als Großmutter im „Vierten Gebot“ und als altes Weib im „Verschwender“ sich als Meisterin im tragischen und komischen Fach zeigte. Und wie das alte Burgtheater in seinen Veteranen sich siegreich vor uns aufrichtete, gelang es auch dem jungen Nachwuchs, den noch Direktor Burckhard gepflanzt hatte, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Frau Medelsky hat als Gretchen und als Isabel im „Richter von Zalamea“ sich trotz ihrer Jugend in die Reihe der ersten Schauspielerinnen gestellt und uns durch die Ursprünglichkeit ihrer Leidenschaft und die künstlerische Durchbildung in Sprache und Spiel aufs tiefste erschüttert. Zweimal kam außerdem das Wienertum in der Literatur zu Wort, im „Vierten Gebot“ und im „Verschwender“, und sowohl der Schalanter von Rudolf Tyrolt wie der Valentin von Willy Thaller können zu den erfreulichsten Ergebnissen die Gastspiele gezählt werden. Bei alledem war nicht davon die Rede, daß eine wirkliche Revue über die moderne deutsche Schauspielkunst abgehalten wurde. Dazu wäre die Mitwirkung von Künstlern, wie Agnes Sorma, Adalbert Matkowsky und Joseph Kainz, unerläßlich gewesen, von anderen Persönlichkeiten, die uns ebenfalls gefehlt haben, gar nicht zu reden. Gab es keine Möglichkeit, diese Kräfte zu einem Gesamtbild wirkungsvoll zu vereinigen, so hätte man von dem ganzen Unternehmen rechtzeitig absehen sollen. Auch die Gesamtgastspiele der Hoftheater von München, Dresden und Stuttgart bewegten sich in absteigender Linie. Sie enthielten keine wirklich hervorragende Einzelheit und bei den Stuttgartern versagte sogar die Tätigkeit des Regisseurs. Das Berliner Schauspielhaus hatte das künstlerische Arrangement in die Hand genommen, aber das Resultat war ein so wenig ergiebiges, daß am Schillerplatz augenblicklich überall Verdruß und Verstimmung herrscht. Die Meisterspiele haben schwere Mängel in der inneren Organisation des Schauspielhauses hervortreten lassen und wir möchten im folgenden wenigstens auf ein paar entscheidende Punkte und die Möglichkeit hinweisen, wie Abhülfe zu schaffen wäre.

Gleich nach dem Tode Piersons reichte Graf Hochberg als Generalintendant der königlichen Schauspiele seine Entlassung ein, die aber von unserem Kaiser vorläufig nicht angenommen wurde.

Trotzdem wollte das Gerücht nicht zur Ruhe kommen, daß der Chef der Berliner Hoftheater amtsmüde sei und seine fernere Tätigkeit nur dazu benützen wolle, die Uebergabe der Geschäfte an seinen Nachfolger vorzubereiten. Wo dieser zu suchen sei, bildete seit Mitte März das Thema vielseitiger und zum Teil abenteuerlicher Vermutungen. Von mancher Seite wurde es als selbstverständlich betrachtet, daß Georg von Hülsen, der Intendant des Wiesbadener Hoftheaters, binnen kurzem nach Berlin vorrücken und denselben Posten übernehmen würde, den sein Vater lange Jahre inne gehabt hat. Man übersah dabei nur, daß die Stellung in Wiesbaden für einen jüngeren kunstbegeisterten Bühnenleiter, dem die Gunst und Unterstützung des Kaisers in so reichem Maße zuteil werden, in jeder Beziehung beneidenswert ist und Vorteile bietet, wie sie sich sonst nirgends erreichen lassen. Das prächtige neue Theater in der Gartenstadt zu Füßen des Taunus bleibt, soviel in ihm unternommen wird, unberührt von den Kämpfen, die in einer Weltstadt und vor der breiten Oeffentlichkeit auch unter den günstigsten Bedingungen nicht zu vermeiden sind. Die ruhige Mischung von Einheimischen und Fremden, die das Publikum in Wiesbaden ausmacht, ist von vornherein dankbar und empfänglich, für die großen künstlerischen Veranstaltungen, von denen es früher nichts gewußt hat. Eine anspruchsvolle Kritik, die sich auf Grund reicher Erfahrungen ein persönliches Urteil vorbehält, gibt es an Ort und Stelle kaum und das lebhafte Interesse, das der Kaiser an den glanzvollen Inscenierungen nimmt und in jedem Jahr durch längeren Aufenthalt bekräftigt, verleiht dem Spielplan etwas Festliches und Weihevolles. Wer sich aus einer solchen Tätigkeit unter dem unmittelbaren Schutz des Monarchen nach der Berliner Generalintendanz sehnt, begibt sich aus einer nach jeder Richtung gesicherten Stellung, bei welcher die Zufriedenheit des Kaisers alles bedeutet, in eine Situation, die durch die Konkurrenz der andern Bühnen beständig beeinflußt wird und nicht nur der Förderung und Anerkennung, sondern auch dem Neid und Widerspruch vieler Köpfe und Sinne ausgesetzt ist. Gerade ein durch Wohlwollen verwöhnter und von der Bedeutung seiner Mission erfüllter Mann wie Georg von Hülsen würde es in Berlin nicht leicht haben und sich daneben auch fragen müssen,

ob sein Gesundheitszustand eine so große Belastung mit Geschäften, wie sie bei uns unausbleiblich wäre, überhaupt verträgt.

Als ein anderer ernst zu nehmender Kandidat wurde Baron von Putlitz genannt, der Intendant der Stuttgarter Hofbühne, der nach der Zerstörung des Theaters durch eine Brandkatastrophe mit seinem ganzen Künstlerapparat eine Rundreise durch Deutschland antritt. Auch Putlitz ist eine junge, frische Kraft, der es nicht an Ehrgeiz fehlt und die sich bei der Erinnerung an die märkische Abstammung seiner Familie gewiß oft nach Berlin sehnt. Das interessante an ihm ist, daß er sich bei der Auswahl von Stücken Freiheiten gesichert hat, wie sie an keinem andern deutsche Hoftheater zu erlangen waren. Die beiden Teile von Björnsons „Über die Kraft", Tolstois „Macht der Finsternis", d'Annunzios „Gioconda", daneben die neuesten Stücke von Hauptmann und Sudermann erschienen unbeanstandet auf seiner Bühne, die dadurch zu einem wichtigen Stützpunkt für die moderne Literatur wurde. Eine solche Richtung im Berliner Schauspielhause einzubürgern, würde bei der Abneigung des deutschen Kaisers gegen diese Art von Dramen von vornherein unmöglich und in vieler Richtung auch nicht einmal erwünscht sein, da sie sich auf den Privatbühnen viel ungezwungener und erfolgreicher entwickeln können. Wohin man aber auch mit seinen Vermutungen tappen mag, immer wird man daran festhalten müssen, daß der Kaiser solche Persönlichkeiten am wenigsten bevorzugt, auf welche in der Oeffentlichkeit schon im voraus lebhaft hingewiesen wird, weil er es liebt, das Recht der freien und unbeeinflußten Entschließung zur Geltung zu bringen.

Vor allem steht es noch in keiner Weise fest, daß Graf Hochberg bereits für die nächste Zeit seine Tätigkeit als beendigt ansieht. Seine Oper „Der Werwolf" sowie seine Streichquartette und Symphonien ließen in ihm um die Mitte der siebziger Jahre eine ausgesprochene Künstlernatur erkennen. Auch wenn diese Schöpfungen nicht den höchsten Ansprüchen genügten, ließen sie doch auf eine Summe von Wissen und Können schließen, wie sie sich in altadligen Familien, wo der Ehrgeiz meistens andern Zielen zustrebt, äußerst selten findet. Die Organisation der schlesischen Musikfeste, die er außerdem aus eigenen Mitteln förderte, war immerhin eine Vor-

schule für einen größern Wirkungskreis, nach dem er lebhaftes Verlangen trug. Als er im Jahre 1886 der Nachfolger Botho von Hülsens wurde, stellten sich ihm eine Reihe dankbarer Aufgaben, deren Bewältigung aber gerade einer Persönlichkeit wie der seinigen nicht leicht wurde. Hülsen hatte weit über ein Menschenalter der weitverzweigten Verwaltung vorgestanden und bereits in den letzten Jahren seiner Tätigkeit seine Kräfte erschöpft, so daß sie, mit vielem Rückständigen und Bureaukratischen belastet, mit der Unternehmungslust der Privatbühnen nicht mehr gleichen Schritt halten konnte. Graf Hochberg mußte daran denken, überall aufzufrischen und zu verjüngen, neue Kräfte heranzuziehen und den schwerfälligen Apparat des Beamtentums beweglicher zu machen. An diese Arbeit ging er sicher mit dem größten Eifer und der besten Überzeugung, Gutes zu schaffen. Bald stellte es sich jedoch heraus, daß er die praktischen Verhältnisse des Theaters nicht genügend kannte, um sich auf der ganzen Linie mit Erfolg persönlich hervorzuwagen. Seine im Grunde feine und wohlwollende Natur wurde für manches zu schnell verschenkte Vertrauen übel belohnt, er fand die Menschen im Abhängigkeitsverhältnis des Dienstes anders, als er sie in seiner freien früheren Tätigkeit beurteilt hatte. Wo er fördern wollte, sah er nur zu leicht den Egoismus aufsprießen und wenn ihm etwas fehlschlug, fühlte er sich von Intriguen und Neidern umgeben.

In dieser Verlegenheit suchte er eine Stütze und glaubte sie in Georg Pierson zu finden, einem Mann von vielseitiger Bildung und Erfahrung, ursprünglich Geschäftsmann, der auch seine Oper verlegt und die Theater in Deutschland und Amerika aufmerksam studiert hatte. Er wurde vorsichtig in die Verwaltung hineingezogen, zuerst als Berater ohne amtliche Stellung, dann als artistischer Sekretär im Verkehr mit den auswärtigen Bühnen, endlich mit dem Titel Direktor und weiteren Rangerhöhungen in einem Wirkungskreise, der die gesamte Leitung der königlichen Theater in sich schloß. Pierson lehnte sich in seiner Entwickelung an die geschäftlichen Grundsätze Pollinis an, der beständig neue Pläne im Kopf herumtrug und, wenn er ein Ziel vor Augen sah, es mit schnell angewendeten Mitteln zu erreichen suchte, bevor ein anderer

ihm zuvorkommen konnte. An seiner Klugheit nach außen, die mit Energie und Rücksichtslosigkeit nach innen aufs engste verbunden war, begeisterte sich Pierson und wußte sie auf die königlichen Bühnen zu übertragen, um deren geschäftliche Erträgnisse zu erhöhen. Bekanntlich setzen die Theaterkrisen überall dann ein, wenn der Kassierer seinem Chef einen unbefriedigenden Kassenrapport vorlegt und die Verstimmung, mit der jeder Bühnenleiter zu rechnen hat, wird am besten durch hohe Einnahmen beseitigt. Je mehr sich die Ansprüche an die Berliner Hoftheater steigerten, desto mehr mußte darauf Bedacht genommen werden, die finanzielle Seite des Unternehmens zu kräftigen. Nach dieser Richtung hat Pierson eine große Arbeitsfreudigkeit entfaltet, welcher der Erfolg nicht ausblieb, die aber schließlich alles an sich reißen wollte, den einzelnen Ressorts keine Selbständigkeit mehr gönnte und in einen wenig erfreulichen Despotismus ausartete, da der Generalintendant ihm volles freundschaftliches Vertrauen entgegenbrachte und durchaus freie Hand ließ. Wenn Pierson auch schon lange herzleidend war, kam sein Tod dem Grafen Hochberg doch unerwartet und hinterließ in seiner Tätigkeit eine Lücke, die sich nur allmählig ausfüllen und ein anderes Arrangement zur Folge haben dürfte. Es wird sich schwerlich wieder eine Kraft finden, die so ausschließlich den geschäftlichen Interessen der Berliner Hoftheater dient wie der Verstorbene und dabei einen so entscheidenden Einfluß auf alle künstlerischen Fragen ausübt. Eine Persönlichkeit, die bei diesem verwickelten Organismus auf jeden einzelnen Punkt mit dem Finger hindeuten und alles vom wichtigsten bis zum nebensächlichsten selbst erledigen will, kommt über lang über kurz dahin, daß ihr die Situation über den Kopf wächst, daß berechtigte Interessen verletzt werden und sie sich früher aufreibt, als es bei einem systematisch und stufenweise geordneten Geschäftsgang geschehen wäre.

Graf Hochberg erkennt gegenwärtig die Verpflichtung, mit eigener Arbeitsleistung den Apparat in Gang zu halten, voll an, und die Zukunft muß lehren, mit welchen Hülfskräften er sich umgeben wird, falls ihm seine Tätigkeit auch weiter Befriedigung gewährt. Er hat im Januar dieses Jahres seinen neunundfünfzigsten Geburtstag erlebt und ist über sechzehn Jahre General-

intendant. Damit hat er die durchschnittliche Zeit, in der sich seine Vorgänger auf ihren Posten behaupten, fast erreicht. Iffland, der bereits seit 1796 als Direktor die Leitung des damaligen Nationaltheaters inne hatte, wurde im Jahre 1811 zum Generaldirektor der königlichen Schauspiele ernannt und konnte dieser Stellung nur durch seinen 1814 erfolgten Tod entrissen werden. Selbst ein namhafter Schauspieler, dem es vor allem auf Natürlichkeit und Wahrheit der Charakteristik ankam, war er doch ein neidloser Bewunderer solcher Künstler, die ihn an Genialität weit überragten wie Ludwig Devrient und eine seiner weittragendsten Entschließungen faßte er kurz vor seinem Tode, indem er diesen ursprünglichsten und leidenschaftlichsten Menschendarsteller, den die Hofbühne jemals gehabt hat, für Berlin verpflichtete. Ebenso frei von aller persönlichen Voreingenommenheit zeigte er sich auch der dramatischen Literatur gegenüber, denn obwohl seine eigenen Stücke sich niemals über das bürgerliche und familienhafte erhoben, besaß er doch volles Verständnis für das edle Pathos Schillers und die Größe seiner Kunstanschauung.

Mit seinem Nachfolger, dem Grafen von Brühl, wurde die Leitung der Generalintendantur in eine Hofcharge verwandelt, wobei auf der Bühne eine nicht gekannte Pracht entfaltet, die Oper bevorzugt und ein umständlicher Instanzenweg für das Beamtentum eingeführt wurde. Unter dem Grafen von Redern der von 1828—42 an derselben Stelle wirkte, kam diese Richtung noch weiter zum Ausdruck, während die Schauspielkunst durch die geistreiche Schärfe Seydelmanns eine interessante und lang fortwirkende Anregung empfing. Herr von Küstner, der hierauf von 1842—51 an die Spitze der Verwaltung trat, war nicht aus dem Hofdienst, sondern aus dem praktischen Theaterleben hervorgegangen, dem er bereits ein Vierteljahrhundert als Leiter der Theater in Leipzig, Darmstadt und München gewidmet hatte, als er nach Berlin kam. Sein Verdienst besteht darin, das er der modernen Strömung auf dem Gebiet des Dramas sein Institut eröffnete, obwohl in den Stücken von Gutzkow, Laube und Freytag ein vorwärts treibender liberaler Geist zu spüren war, der den Hütern des Hergebrachten und der höfischen Rücksicht oft bedenklich und verdächtig erscheinen

mußte. Botho von Hülsen endlich hat fast solange das Bühnenszepter in Berlin geschwungen, wie seine drei Vorgänger in der Generalintendantur zusammen, nämlich fünfunddreißig Jahre lang. Seine Tätigkeit steht den meisten Theaterbesuchern noch in lebhafter Erinnerung mit der festen, sichern Hand, die es ihm ermöglichte, auf allen Gebieten seiner Verwaltung für Ordnung und Disziplin zu sorgen, dem warmen Interesse, das er den Mitgliedern der Hoftheater bis zu den Unterbeamten entgegenbrachte und dem persönlichen Geschick, mit dem er den Anforderungen des Hofes ebenso gerecht wurde, wie er in seiner Vollkraft den künstlerischen Rang seiner Bühnen zu erhalten wußte. Daß er in den letzten Jahren seiner Verwaltung den Wünschen und Ansprüchen des Publikums nicht mehr in demselben Maße wie früher genügte, sich gegen Neuerungen und moderne Richtungen teilweise sogar ablehnend verhielt, hing mit seiner langen Amtstätigkeit und seinem hohen Alter zusammen, das ihn nach außen oft launisch und verdrießlich machte. Aber die älteren Theaterfreunde haben es an ihm immer geschätzt, daß er zwar in seinen Versprechungen vorsichtig, aber in seinem Worthalten von höchster Zuverlässigkeit war, so daß man in jeder Situaton, zu der er einmal Stellung genommen hatte, sich unbedingt auf ihn verlassen konnte. Als früherer Offizier leitetete er die Verwaltung aus militärischem Geiste heraus und an den Eigenschaften der Ordnung und Pünktlichkeit hielt er bis in seine letzte Zeit fest. Die größere Beweglichkeit und Leistungsfähigkeit, die von seinem Nachfolger erzielt wurde, verlangten ein schnelleres Erfassen des Augenblicks und der Vorteile, die er mit sich brachte, aber sie konnten in vielen Fällen nur mit Opfern an diesem Geist der Ordnung und Genauigkeit erkauft werden. Der Geist Pollinis und seiner beständigen geschäftlichen Unruhe, die jeden Tag einen neuen Plan ausheckte und immer stärkere Mittel des Erfolges zur Anwendung brachte, schien manchmal in unserer Geneneralintendantur umzugehen und die Harmonie der künstlerischen Bestrebungen zu gefährden.

# Von Hochberg zu Hülsen.
# Neujahr 1903.

Ueber das Berliner Theaterleben ist gegenwärtig eine Zeit der Unruhe und Umgestaltung gekommen, an die sich mancherlei Erwartungen und Wünsche knüpfen. Namhafte Bühnen machen einen Wechsel ihrer Leitung durch und verkünden eine Veränderung ihres Programms, an dessen Erfüllung sich das Publikum seit einer Reihe von Jahren gewöhnt hatte. Gleichzeitig tauchen an verschiedenen Stellen Pläne zur Begründung neuer Schauspielunternehmungen auf, von denen das meiste allerdings in der Luft liegt, ein Rest aber möglicherweise Aussicht hat, in nächster Zeit verwirklicht zu werden. Weitaus am wichtigsten erscheint der Personenwechsel, der sich bei der Leitung der königlichen Bühnen um die Jahreswende vollzogen hat. Nach sechzehnjähriger Tätigkeit als Generalintendant ist Graf von Hochberg von seinem Posten zurückgetreten und seine Befugnis in vollem Umfange auf Georg von Hülsen, den Leiter des Hoftheaters in Wiesbaden, übergegangen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese Ernennung mehr als eine vorübergehende Beaufsichtigung der hiesigen Kunststätten für Schauspiel und Oper bedeutet. Der jüngere Sohn des 1886 verstorbenen Generalintendanten Botho von Hülsen ist damit endgültig zum Chef der königlichen Bühnen erwählt, deren Aufgabe darin besteht, nicht nur für Berlin, sondern für ganz Deutschland eine tonangebende Bedeutung zu behaupten.

An sich kommt dieser Wechsel nicht unerwartet, da Graf von Hochberg bereits im Frühling vorigen Jahres seine Entlassung erbeten hatte. Es war aber kaum anzunehmen, daß sie mitten im

Spieljahr, bei der Ausführung eines reichen Arbeitsplans, erfolgen würde. Gerade in letzter Zeit haben beide Theater eine lebhafte und erfolgreiche Tätigkeit entwickelt, so daß ein für das Publikum sichtbarer Grund zu dieser plötzlichen Entschließung nicht vorhanden war und auf Empfindungen künstlerischer Natur kaum zurückzuführen sein dürfte. Wahrscheinlich hat der bisherige Generalintendant an seiner Tätigkeit keine Befriedigung mehr gefunden, seitdem ihm durch den Tod Georg Piersons für seine Verwaltung eine Stütze entzogen war, auf die er sich im Laufe vieler Jahre unbedingt verlassen hatte und die er für seine weitere Amtstätigkeit nicht wieder finden konnte. Es war immer als ein Übelstand empfunden worden, daß Graf Hochberg von Anfang an für den eigentlichen Dienst im Theater, die Erledigung der Obliegenheiten, die ihm täglich zuflossen und den Verkehr mit vielen Menschen, die zum Betrieb einer Bühne gehören, nicht genügend vorbereitet war. Seine Persönlichkeit, die einen ausgesprochen künstlerischen Zug aufweist, fühlte sich bald abgestoßen von dem Anprall egoistischer Wünsche und verstimmt, wenn ihr ein ja! abgelockt wurde, wo ein nein! besser am Platze gewesen wäre. Graf von Hochberg begnügte sich endlich damit, sein Amt vorwiegend vom gesellschaftlichen Standpunkt zu betrachten und die eigentliche Verwaltung, auf die doch schließlich alles ankam, seinem Hausmeier zu überlassen. Als dieser plötzlich vom Leben abberufen wurde, entstand eine so große Verwirrung, daß sie ihre Schatten in unangenehmer Weise in die Öffentlichkeit warf, die mit allerlei Klatsch und Übertreibung durch Wochen gespeist wurde. Der Generalintendant suchte nun die Zügel, die ihm aus der Hand gefallen waren, wieder zu ergreifen und nach Möglichkeit aufzuräumen. Aber das Durcheinander ließ sich nicht ohne weiteres beseitigen und erreichte seinen Höhepunkt bei den unglücklichen Meisterspielen im Mai vorigen Jahres, bei denen das amerikanisch geschulte Managertum Angelo Neumanns alle ruhigen künstlerischen Verhältnisse auf den Kopf stellte und heftige Reibungen hervorrief, ohne dafür durch wirklich hervorragende Leistungen das Publikum zu entschädigen.

Im Sommer und Herbst wurden eifrige Anstrengungen gemacht, versäumtes nachzuholen, die Verwaltung in ihren einzelnen Teilen

wieder ins Gleichgewicht zu bringen und nach einem bestimmten Plane, den nicht wieder zufällige Einflüsse durchkreuzten, weiter zu arbeiten. Aber die Nachwirkungen des falschen Systems, auf dem sich die ganze Leitung aufbaute, waren nicht so schnell aufzuheben, wie man hoffte, und wurden wahrscheinlich auch erst später in ihrer Tragweite erkannt. Selbst eine Reihe verdienstvoller Aufführungen in der Oper wie im Schauspiel waren nicht imstande, die persönliche Entfremdung, die nach oben Platz gegriffen hatte, durch erneut wachsendes Vertrauen zu beseitigen. Bei einer solch gespannten Situation genügen dann gewöhnlich eine Empfindlichkeit, die sich sonst schnell beruhigte, oder ein Mißverständnis, das sich früher aufklären ließ, um einen völligen Bruch herbeizuführen. Man darf es als gewiß annehmen, daß dem Grafen Hochberg das Scheiden aus seinem Amt nicht leicht geworden ist. Er hat es im Jahre 1886 fraglos aus wirklicher Begeisterung für die Kunst übernommen und den königlichen Theatern auf allen Gebieten eine Anzahl frischer Kräfte zugeführt. Daß er sich noch nicht müde fühlte, läßt sich aus dem Interesse erkennen, daß er gerade in letzter Zeit neuen Plänen zuwandte. Er steht vor dem Eintritt in sein sechzigstes Lebensjahr, mochte sich aber daran erinnern, daß sein Vorgänger bis zu seinem Tode im einundsiebzigsten Jahr auf seinem Posten ausgehalten und ihn doppelt so lang wie er behauptet hatte.

Graf von Hochberg kam zu einer Zeit nach Berlin, in welcher der Wettbewerb der Privatbühnen, vor allem des Deutschen Theaters, dem Schauspielhause gefährlich zu werden begann. L'Arronge hatte sein Institut 1883 begründet und seitdem zu hoher Blüte gebracht. Fünf Jahre darauf entstanden das Berliner Theater und das Lessing-Theater, die beide eine Miene aufsetzten, als ob sie vom Mark der Hofbühne zehren und ihm einen Teil seines schwächer werdenden Ansehens entziehen wollten. Diese Notwendigkeit, sich auf moderne Ansprüche abzustimmen, bei der Wahl der Kapellmeister in der Oper und der Regisseure im Schauspiel, der Sänger und Darsteller für frisches Blut zu sorgen hat der Generalintendant bereitwillig anerkannt und ihr in dankenswerter Weise Ausdruck verliehen. Wir stehen noch zu unmittelbar

unter dem Eindruck des vielen Vortrefflichen, was in diesen sechzehn Jahren an unseren Ohren und Augen vorübergezogen ist, als daß wir jetzt im einzelnen darauf zurückzukommen brauchten. Es hatte sich aber der Fehler der Verwaltung immer tiefer eingewurzelt, daß sie aus einem eifrigen und klugen, aber in der Wahl seiner Mittel nicht immer einwandsfreien Diener den eigentlichen Herrn werden ließ, während die Spitze der Verwaltung in eine bloße Hofstellung auslief.

In diesem Sinne dürfte Georg von Hülsen nach Erziehung und Temperament das gerade Gegenteil zu dem scheidenden Generalintendanten bilden. Von Kindheit auf hat er ein lebhaftes Interesse für das Theater gezeigt und es im reichen Maße befriedigen können. Die Sehnsucht danach verließ ihn nicht, als er in seine militärische Dienststellung eintrat und sie mit der Gewissenhaftigkeit ausfüllte, die bei einem preußischen Offizier selbstverständlich ist. Aus einem dilettantischen Vergnügen an der Darstellungskunst, das auch seinem Vater den Weg zeigte und seinen eigentlichen Beruf erkennen ließ, entwickelten sich ein immer größerer Ernst und Wunsch, das ererbte Talent zum Bühnenorganisator in entsprechende Taten umzusetzen. Jugendbeziehungen zu unserm Kaiser und das andauernde Wohlgefallen, daß dieser an dem frischen, sympathischen Offizier fand, machten die Erfüllung dieses Wunsches leichter, als es sonst der Fall gewesen wäre und wiesen ihm frühzeitig eine einflußreiche Tätigkeit zu. Er war bereits Intendant bevor das Prachtgebäude des neuen Hoftheaters in Wiesbaden 1894 vollendet wurde. Er war damals im sechsunddreißigsten Jahre, also gerade so alt wie sein Vater, als dieser seine Verwaltungtätigkeit in Berlin begann.

Seine Tätigkeit gipfelte in der Veranstaltung besonderer Festspiele, auf deren Zusammensetzung Kaiser Wilhelm einen unmittelbaren Einfluß ausübte, und denen er durch seine Anwesenheit alljährlich einen besonderen Glanz lieh. Ältere Opern des klassischen und romantischen Spielplans wurden dabei in modernisierter Bearbeitung mit großem Fleiß und Kostenaufwand aufgeführt und fanden eine Beurteilung, bie zwar nicht in allen Punkten zustimmte, immerhin aber das eifrige Streben des jungen

Intendanten durchblicken ließ. Hülsen hing an dieser Tätigkeit mit voller Liebe, denn sie war mit ungewöhnlichen Ehren und einer zweifellosen Popularität verbunden. Der Gedanke, diese Tätigkeit als eine Vorschule für den größeren Wirkungskreis in Berlin zu betrachten, konnte ihm nicht fern bleiben, aber er hat schwerlich Anstrengungen gemacht, seine Ausführung zu beschleunigen. Er mußte sich sagen, daß er gerade mit der Selbständigkeit seines Wollens einen heißen Boden betrete und daß die fröhliche und reich belohnte Arbeit der Wiesbadener Festtage in Berlin sich in eine weitverzweigte und schwer übersichtliche Tätigkeit verwandle, bei der jeder Tag etwas neues bringt und die öffentliche Beurteilung des Geleisteten einen weit hörbaren Wiederhall findet. Schließlich kamen auch Rücksichten auf seinen Gesundheitszustand hinzu, um ihm die Nachfolge des Grafen von Hochberg nicht ohne weiteres in rosigem Lichte erscheinen zu lassen. Man darf es ihm aufs Wort glauben, daß sein Scheiden aus Wiesbaden, das doch nur eine Frage der Zeit sein konnte, ihn mit einer gewissen Wehmut erfüllt, wie es bei jedem der Fall sein muß, der eine erfolgreiche Tätigkeit mit Begeisterung, ohne Neid und Widerspruch, wie im sichern Hafen, eine Reihe von Jahren ausgeübt hat, nun aber ins offene Meer steuert, um den Kampf mit Wind, Wellen und Klippen aufzunehmen. Nur der Befehl des Herrn und das Gefühl, dessen Vertrauen von Kindheit an zu besitzen und es durch seine bisherigen Leistungen befestigt zu haben, waren imstande, mancherlei naheliegende Bedenken bei der Übernahme eines so verantwortlichen Amtes zu zerstreuen.

Ohne weiteres darf man annehmen, daß sich die Leitung Georg von Hülsens durch grade und zuverlässige Arbeit auszeichnen, daß der Generalintendant nicht nur dem Namen, sondern auch der Sache nach Herr der Situation sein und bleiben, daß eine Nebenregierung im früheren Sinne nicht wieder Platz greifen werde. Der Volksspruch: Ein Mann, ein Wort! muß wieder im ganzen Umfang der Verwaltung zur Wahrheit gelangen und eine Verpflichtung, selbst wenn sie Schwierigkeiten und Verlegenheiten mit sich bringt, pünktlich eingehalten werden. So viel Widerspruch auch die Amtsführung des alten Hülsen, namentlich im letzten

Jahrzehnt seiner Tätigkeit, fand, begegnete sie doch in diesem Punkt niemals dem geringsten Zweifel, sondern genoß unbedingtes Vertrauen. Man müßte Vergangenes unnütz aufrühren, um nachzuweisen, wieviel verbitterndes und lähmendes sich in dem großen Apparat dreier maßgebender Bühnen festsetzt, wieviel Kriecherei und Strebertum großgezogen werden, wenn der einzelne nicht mehr weiß, was ihm gebührt und versuchen muß, sich sein Recht auf Umwegen zu erschleichen. Es wird nicht schwer halten, diesen Geist völlig zu ersticken, wo er sich noch rühren sollte, denn er ist in der Schädlichkeit seiner Wirkungen zu deutlich erkannt worden.

Es liegt in der Natur der Sache, daß der neue Intendant auch in rein künstlerischen Fragen vieles mit anderen Augen als sein Vorgänger ansieht, denn er bringt, wie jeder temperamentvolle Mann, auf Grund seiner Erfahrung Vorliebe und Abneigung mit nach Berlin. Er muß sich in Verhältnisse, die ihm wohl im allgemeinen, aber doch nicht im einzelnen bekannt sind, erst hineinleben, bevor er fest und zielbewußt auftreten kann, und sich an neue Gesichter gewöhnen, bevor er weiß, wie viel er von dem einzelnen für die Mitarbeiterschaft an seinen Plänen erwarten darf. In Wiesbaden hat er eine ausgesprochene Neigung gezeigt, Kräfte für seine unmittelbare Umgebung selbst zu schaffen, sie aus Verhältnissen, in denen sie früher nicht bemerkt wurden, zu größeren Aufgaben heranzuziehen und sie für seine persönlichen Wünsche geschmeidig zu machen. In Berlin findet er dagegen in allen Zweigen der Verwaltung eine Anzahl Kräfte vor, die sich längst bewährt haben, von der Gunst des Publikums getragen werden und eine individuellere Behandlung verlangen als es in Wiesbaden notwendig war. Seine Aufgabe wird darin bestehen, sie uns zu erhalten und auch in Zukunft zu eifrigem Vorwärtsstreben anzufeuern. Dabei dürfte es allerdings nicht zu umgehen sein, daß Veraltetes, dem nur die leidige Gewohnheit als Stütze dient, allmählich abgestoßen und die entstehende Lücke durch junge Talente ausgefüllt werde. Ein solcher Prozeß führt aber nur dann zu erfreulichen Aussichten für die Zukunft, wenn er mit ebenso vorsichtiger Berücksichtigung des vorhandenen Guten wie mit klarer Einsicht in das, was an Neuerungen erforderlich ist, durchgeführt

wird. Die berechtigte Souveränität des Bühnenchefs darf nicht unempfindlich bleiben für die beratende Stimme solcher Männer, die mit den künstlerischen Ansprüchen des Publikums und den literarischen Empfindungen der Zeit genau vertraut sind.

Die Situation am Königlichen Schauspielhause, die uns hier zunächst beschäftigt, ist eine solche, daß sie dem neuen Generalintendanten vielfach Gelegenheit geben wird, die Überlegenheit dieses Instituts vor anderen Bühnen noch überzeugender als bisher hervortreten zu lassen und die Fehler, die sich gewohnheitsmäßig eingeschlichen haben, nach Möglichkeit zu vermeiden. Für das, was in dem Schinkelschen Hause am Schillerplatz künstlerisch geleistet wird, gibt es neben den ewigen Schöpfungen Shakespeares keinen höheren Maßstab als die fortgesetzte, liebevolle Pflege der klassischen Dramen Lessings, Schillers und Goethes, sowie der Dichtungen von Grillparzer und Kleist, Hebbel und Ludwig. An diesen unerschöpflichen Schätzen können und sollen wir uns wieder bereichern, aus diesem frisch sprudelnden Quell unseren Durst nach Schönheit und Weisheit immer aufs neue stillen. Macht sich bei dem einen oder dem anderen dieser Werke in der Teilnahme des Publikums ein Nachlassen bemerkbar, so halte man von vornherein an dem Standpunkt fest, daß die Schuld daran lediglich an Schwächen der Inscenierung und Darstellung liegt. Wenn beide auf der Höhe ihrer Aufgabe stehen und uns diese stolze Geistesblüte des Deutschtums in würdiger Weise vorführen, haben sich die Begeisterung und das Verständnis des Publikums noch immer mit Entschiedenheit nach dieser Stelle geneigt und alle darauf verwendete Mühe reichlich belohnt. Aber es genügt nicht, daß diese Stücke überhaupt gegeben werden, es kommt wesentlich auch darauf an, aus welchem Geist, mit welchem Aufwand von Kraft und Kunst man sie spielt. Laube meinte einmal, man könne auch über marmorne Stufen herabstürzen, und dachte dabei an die Zustände im Wiener Burgtheater, wie er sie vorfand, als man die Klassiker ohne inneres Leben und Feuer, ohne Beziehung zum Puls der Zeit, ohne Erneuerung und Verjüngung der Kräfte, den Söhnen genau so, nur schlechter, zeigte, wie sie die Väter gesehen hatten.

Nicht nur Dekorationen und Kostüme, die häufig zur Ver-

wendung kommen, sondern auch Künstler, die lange dieselbe Rolle spielen, nützen sich ab und verlieren an Reiz für die Zuschauer. Es ist daher unbedingt notwendig, zu untersuchen, ob sich die Darstellung der einzelnen klassischen Dramen noch in wahrhaft künstlerischem Fluß befindet, in dem man sie dem Publikum bieten kann, ohne das Ansehen des Instituts zu gefährden. Es genügt nicht, daß man in einer flüchtigen Probe diese oder jene Rolle neu besetzt und das übrige laufen läßt, wie es dem herkömmlichen Schlendrian gefällt. Hier gilt es, das Ganze umzugießen, die Darsteller zu prüfen, ob sie aus ihren Gestalten mittlerweile nicht herausgewachsen sind. Wenn es Not tut, muß die Besetzung von Grund aus verändert und das Stück auf den Proben so behandelt werden, als ob es sich um eine Novität handle, die bei jedem einzelnen frische, volle Begeisterung voraussetzt. Wir wissen, daß die Schauspieler für solche Neuerungen im allgemeinen schwer zu haben sind, aber jeder Versuch, den man nach dieser Richtung macht, vertieft das Interesse an der Sache und erwärmt die Zuschauer. Wir weisen nur auf die jetzige Aufführung der „Journalisten" im Schauspielhause hin, die ein Kassenstück geworden sind, seitdem man den Text von dummen Zusätzen gesäubert und ihnen die richtige Zeitfarbe gegeben hat, wogegen sich die Regie anfänglich aufs entschiedenste sträubte. Man kann annehmen, daß nach einer Reihe von Jahren jede Aufführung, auch die beste, vom Wurm des handwerksmäßigen angefressen ist und künstlerisch aufgefrischt werden muß. Wieviel mehr gilt das von Darstellungen, die schon zu Anfang keine volle Befriedigung gewährten, aber unbesehen weiter durch den Spielplan liefen! Wir wollen bei dieser Gelegenheit nicht einzelne Stücke nennen, sondern auf den Mangel als solchen hindeuten, der die Aufmerksamkeit und Abhülfe der neuen Leitung verdient und erfordert.

Was die Aufführungen im Königlichen Schauspielhause betrifft, so ist es dringend notwendig, daß die Regie den Künstlern gegenüber eine größere Autorität als bisher zur Geltung bringe und daß sie in diesem Bestreben von der Generalintendanz nach Kräften unterstützt werde. Bei einem so großen Kunstinstitut, wie dem Schauspielhause, wird die Regietätigkeit hinsichtlich der

Dekorationen, Kostüme, Maschinen Requisiten durch tüchtige und selbständig geschulte Kräfte in solchem Maße ergänzt, daß sie ihr einen nicht unwesentlichen Teil der Arbeit abnehmen, der auf der Schauspielleitung in der Provinz lastet. Es bleibt daher um so mehr Zeit und Gelegenheit übrig, dem eigentlich schauspielerischen Studium die volle Aufmerksamkeit zuzuwenden, es in bezug auf geistiges Erfassen der Rollen und technische Makellosigkeit, auf Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks sowie auf den feineren Schliff, der dem einzelnen in der Hitze des Schaffens zuweilen verloren geht, genauer zu überwachen, als es jetzt der Fall ist. Immer häufiger wiederholen sich die Klagen über nicht genügende Sprechgewandtheit einzelner Künstler unseres Hoftheaters. Selbst ein so mächtiges Talent wie Adalbert Matkowsky würde es gewiß mit Dank begrüßen, wenn das Feuer seiner Leidenschaft, sobald es zu wild um sich greift und seine Nahrung zu schnell verzehrt, ein wenig gedämpft werden könnte und die an sich so volle und interessante Begabung des Fräulein Poppe krankt geradezu an gewissen Übertreibungen im Spiel und Vortrag, die bei richtiger Fürsorge der Regie als tote Anhängsel abfallen und den lebensvollen Kern ihrer Leistungen um so überzeugender erkennen lassen würden. Ein so gebildeter und geistvoller Mann wie Max Pohl hat Abende, an denen er eine getragene Rede bis zur Unkenntlichkeit manieriert verhaspelt, und Rudolf Christians, der so frisch und jugendlich fortreißen kann, ist nicht er selbst, wenn er sich süßlich gehen läßt und dem Vortrag die nötige Sorgfalt versagt. Wir glauben, daß unserem so vielseitig unterrichteten und erfahrenen Max Grube ein neues Feld für seine Tätigkeit geschaffen werden könnte, wenn er mehr als bisher in der feinen, ausgleichenden Durcharbeitung des schauspielerischen seine Kraft bewähren wollte.

Ausdrücklich muß endlich davor gewarnt werden, die geschäftlichen Ergebnisse des Hoftheaters dadurch steigern zu wollen, daß man in minderwertigen Lustspielen oder groben Effektdramen, wie es bisher geschehen ist, einen Stützpunkt sucht. Diese Gefahr läßt sich am besten dadurch beseitigen, daß man sich mit den wirklich wertvollen Erzeugnissen des modernen Dramas eingehend und liebevoll beschäftigt. Als königliches Theater hat das Schauspielhaus

allerdings mancherlei Rücksichten zu nehmen, von denen unsere Privatbühnen nichts wissen. Aber wir glauben nicht, daß man für jede Unterlassungssünde den Widerstand der Hofkreise als Entschuldigung anführen darf. Wir wüßten nicht, was man gegen die Aufführung eines Stücks wie Maeterlincks „Monna Vanna" am Schillerplatz hätte einwenden können, dessen Rollen unseren Künstlern geradezu auf den Leib geschrieben sind. Wir glauben vielmehr, daß man sich bei der Berücksichtigung des modernen Dramas nur deshalb nicht genügend vorgewagt hat, weil es in der Generalintendanz an der unmittelbaren Fühlung mit den Kreisen fehlte, von denen sie sich in Sachen des literarischen Geschmacks abhängig wußte. Es mangelte an Vertrauen und Mut, für einen Autor, selbst wenn er in maßvoller Weise der modernen Strömung Rechnung trug, etwas auszufechten und seine künstlerischen Absichten ins rechte Licht zu setzen. Viele der Bedenken, die man sich einredete, waren gewiß nur Hirngespinste und hätten niemals auf die Gestaltung des Spielplans hemmend eingewirkt, wenn man sich der höchsten Aufgabe der Kunst immer bewußt geblieben wäre. Es kann für die Zukunft des Schauspielhauses nur förderlich sein, daß der jetzige Generalintendant den Kaiser stets bereit finden wird, ihm sein Ohr zu leihen, sodaß sich für die Wünsche unseres Publikums eine warme Fürsprache auf der einen und eine verständnisvolle Würdigung auf der anderen Seite erwarten läßt. Hoffen wir, daß es auch ohne den „artistischen Bismarck" Paul Heyses möglich sei ein neues Reich im Gebiet der Kunst in Berlin zu gründen.

# Neue Dramen von Gerhart Hauptmann.

Das literarische Schaffen Gerhart Hauptmanns ist für weitere Kreise namentlich deshalb so interessant und anregend, weil in seiner Phantasie fortwährend neue Stoffe Gestalt und Farbe annehmen. Glaubt man, daß er sich mit ausgesprochener Vorliebe für eine bestimmte Richtung entschieden habe, so tritt er sicherlich mit seinem nächsten Stück von Grund aus verändert vor sein Publikum. Er gleicht als Dichter einem Verwandlungskünstler, der sein Kostüm schnell abstreift und in einem völlig unerwarteten Charakter vor uns erscheint. Er ist zugleich ein unerbittlicher Naturalist und ein Mann der schrankenlosen Phantasie, er sucht moderne und historische Fabeln zu gestalten, er führt seine Stoffe bis an die Grenzen dessen aus, was im Gebiet des Tragischen und Heiteren überhaupt denkbar ist. In seiner Phantasie schieben sich ganz verschiedene Handlungen beweglich hin und her, und es hängt bei ihm von inneren Stimmungen und äußeren Anregungen ab, ob er zunächst diese oder jene zum Abschluß bringt. Seine neue dramatische Dichtung „Schluck und Jau" schlug im Februar 1900 wieder eine ganz neue Tonart an. Sie ist das Heiterste und Übermütigste, was er bisher geschaffen hat, gleichsam der unmittelbare Ausdruck der Freude, die ihn über den großen Erfolg der „Versunkenen Glocke" und des „Fuhrmann Henschel" erfüllte. Er will bei voller Wahrung seines poetischen Charakters weiter nichts als fröhlich sein und über die Dummheit und Eitelkeit der Menschen harmlos spotten. Die Liebe zur Natur, die Freude am Leben im Walde, die Beobachtung von Menschen, die nicht in Straßen, sondern in Schlössern oder in Hütten wohnen, haben ihn zu diesem duftigen und stimmungsvollen Werke begeistert. Er

sieht die Zacken des Riesengebirges in Schreiberhau vor sich, wo er sich einen Sommersitz geschaffen hat, und lauscht in seiner Winterwohnung an der Station Grunewald bei Berlin auf das Rauschen der Kiefern, das Ertönen der Jagdhörner und den Pfiff von den Eisenbahnzügen, die zu fernen Reisezielen führen. So schafft er sich eine Jagdbelustigung, frei von allem theatralisch hergebrachten, bei der sich der Zuschauerraum in den Speisesaal eines Schlosses verwandelt und das Publikum die Empfindung hat, als ob jeder einen Humpen mit schwerem Rheinwein in den Händen halte und sich von den Dienern die reich beladenen Bratenschüsseln vorsetzen lasse. Der Dichter betont ausdrücklich, daß alles nur Komödie sei und schafft sich einen Doppelrahmen für seine Lustspielhandlung, indem er auch in ihr Spaßmacher und Gefoppte auftreten läßt. Zwei vornehme Leute, ein Lord und sein Vertrauter, die in fünffüßigen Jamben sprechen, ersinnen den Scherz, und zwei Landstreicher, die den schlesischen Dialekt breit und voll ausströmen lassen, müssen ihn zur Ausführung bringen. Vor dem Jagdschloß bei Hörnerklang und lustigem Gesang beginnt die drollige Geschichte in jener Stimmung, die jeder Waidmann kennt, wenn er sich im Herrengefühl und angenehm ermüdet auf das Sofa streckt, durch das Fenster auf die Strecke mit Hirschen, Dachsen und Füchsen blickt und dann durch ein kräftiges Mittagsmahl zum Übermut angeregt wird. Das alles wollte Hauptmann deutlich machen durch einen kleinen Prolog, den er von einem Jäger mit Hifthorn sprechen läßt. Der Vorhang geht in die Höhe, aber man erblickt nicht sofort die Scene. Dahinter wird erst eine grüne Gardine sichtbar, die sich in der Mitte öffnet und schließt. Der Sprecher tritt hervor, schildert die Freuden der Jagd, erzählt von der reichlichen Beute, überläßt es den Leuten, ob sie mehr auf die Komödie, die ihnen vorgeführt wird, oder in die vollen Becher blicken wollen, und bittet, dieses derbe Stücklein nicht für mehr als einer unbesorgten Laune Kind zu nehmen.

Hauptmanns Stück bildet einen hübsch ausgestatteten Band, auf dessen zweiter Seite man die Worte liest „Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unterbrechungen“. Im Personenverzeichnis wird weder eine Zeit noch ein Ort der Handlung angegeben. Doch er-

kennt man bald, daß sich die kleine Fabel in ihren sechs Akten zu Füßen des Riesengebirges abspielen müsse, dessen Sprache der Dichter so oft bühnenfähig gemacht hat. Auf einem grünen Plan erblickt man im Hintergrund ein altertümliches Schloß mit hohem eisernen Gittertor, im Vordergrund zwei auf der Erde lagernde zerlumpte Leute, die zu tief in die Branntweinflasche gesehen haben. Jau, der am Riemen eine Cigarrenkiste mit gefüllten Pfefferminzschächtelchen bei sich führt, spricht schlaftrunken von den Küchelchen und der Flasche, sein Freund Schluck, der noch einigermaßen auf den Beinen stehen kann, macht sich um ihn zu schaffen und erinnert ihn daran, daß sich, wie er aus dem stärker werdenden Schall der Jagdhörner erkennt, Leute nahen. Lord Jon Rand tritt mit seinen Freunden, einer munteren Jagdgesellschaft auf und erblickt die beiden Gesellen. Er ist ärgerlich darüber, daß sich dergleichen Tagediebe im Bereiche seines Schlosses herumtreiben, das abseits vom Wege liege und wahrlich keiner Branntweinschänke gleiche. Er hat nicht übel Lust, sie ins Stockhaus, in den Block zu sperren. Aber einer seiner Vertrauten, Karl, den wir bereits als Sprecher des Prologs und Jäger mit dem Hifthorn kennen gelernt haben, gibt ihm den Rat, die beiden Kerle zur Unterhaltung seiner Gäste zu benutzen, sie zum Gegenstand einer Bauernkirmeß, eines Mummenschanzes zu machen. Derweil wird eine Gruppe junger Frauen im Schloßhof sichtbar, an deren Spitze die schöne Sidselill erscheint. Der Lord begrüßt sie ehrerbietig, küßt ihr zweimal die Hand und verspricht seiner Herrin einen Mantel aus Blaufuchs, den ein Pelzhändler aus Wladiwostok gerade mitgebracht hat. Die beiden Trunkenbolde werden in das Schloß geführt, und unter Hörnerschall und Gesang der Jäger endigt dieser erste Aufzug. Der zweite führt in ein hohes prächtiges Zimmer des Schlosses, in dessen Ecke ein kostbares Himmelbett steht. Darin liegt Jau unangekleidet, aber mit einer zackigen Krone auf dem Kopf und schnarcht, während sich der Lord und seine Freunde um ihn gruppiert haben. Zwei Diener stehen daneben und halten auf silbernen Tabletten Tee, Schokolade, Kaffee, Wein und feines Gebäck. Allmählich erwacht Jau und richtet sich gähnend in seinem Bett auf. Er erkennt zunächst seine Umgebung gar nicht, sondern lallt eine Weile von den Pfefferminzküchlein,

von seiner Mutter und dem Amtsrichter. Karl spricht den struppigen Gesellen als Durchlaucht an und harrt auf seine Befehle, der Lord hat die Rolle des Leibarztes übernommen, der den hohen Herrn nach seinem Befinden fragt. Jau kann das alles nicht gleich fassen, überzeugt sich aber, daß der Tokayer, den man ihm vorsetzt, gut schmecke, und daß er Menschen von Fleisch und Blut vor sich habe. Mit einem plötzlichen Satz erhebt er sich aus dem Bett und springt in die Prunkgewänder hinein, welche die Diener für ihn bereit halten. Als er erfährt, daß draußen sein Pferd für ihn gesattelt stehe und die Jagd beginnen soll, stürmt er hinaus und die Gesellschaft lachend hinter ihm her.

Wir brauchen nicht daran zu erinnern, wie sehr die Einkleidung dieser Fabel an das Vorspiel zu Shakespeares „Bezähmter Widerspenstiger" mit dem betrunkenen Kesselflicker gemahne, der die im Wirtshause zerbrochenen Gläser nicht bezahlen kann, eingesperrt werden soll, aber von einem von der Jagd heimkehrenden Lord genau in derselben Weise gefoppt wird. Wir begegnen diesem Scherz in der Weltliteratur in verschiedener Gestaltung, zuerst in „Tausendundeiner Nacht" als Geschichte vom Schäfer Abu Hassan und Khalifen Harun, dann in Holbergs Lustspiel „Jeppe paa Bierge" und endlich in dem oft gespielten Schwank von Plötz „Der verwunschene Prinz", der noch im Jahr 1899 beim Jubiläum Arthur Vollmers auf der Bühne des königlichen Schauspielhauses erschien. Durch ein Citat aus der Shakespeareschen Komödie auf dem Titelblatt von „Schluck und Jau" hat Hauptmann an diese Ähnlichkeit selbst erinnert. Erst im weiteren Verlauf der Handlung entwickelt er sich zur dichterischen Selbständigkeit, zur tieferen Charakteristik, zu feinen Künsten der Stimmung und Sprache. Wir befinden uns im dritten Akt in Sidselills Gemach, wo das schöne junge Weib, das wie eine Märchenprinzessin erscheint, sich an Pelzwerk, köstlichen Kleidern und Goldschmuck erfreut und sich von ihrer Dienerin, Frau Adaluz, allerlei Märchen erzählen läßt, während wir zugleich erfahren, wie unbeschreiblich sie Lord Rand in seiner Verliebtheit vergöttert. Alsbald erkennen wir auch den Unterschied zwischen den beiden Tagedieben, die den feinen Herren die Langeweile im Schloß vertreiben sollen. Jau ist der naive Mensch, von

dessen Gabe der Überlegung nicht mehr viel übrig bleibt, wenn die Flasche gefüllt ist, dessen Temperament von dem andern immer gezügelt werden muß, und der sich mit seiner alkoholisch aufgereizten Phantasie in die Rolle des Fürsten, die ihm zuerteilt wird, völlig hineinlebt. Ganz anders ist Schluck, der vernünftigere, der stets wie ein Fettauge oben schwimmt und nach Vorteil späht. Er handelt mit allem, was sich bei seinen Wanderungen von Berg zu Tal auftreiben läßt, mit Ringen, Bildern, Altertümern, Kleidern, die er erwirbt oder auch wohl stiehlt. Er ist ein Silhouettenschneider, der sich mit solcher Fertigkeit durch die Dörfer füttert. Er hat endlich reisenden Gesellschaften allerlei schauspielerische Späßchen abgeguckt, die er geschickt nachahmt. Schluck schneidet das Antlitz der holden Sidselill aus schwarzem Papier aus und erklärt sich auch gern bereit, ein seidenes Frauengewand anzulegen und bei der beabsichtigten Komödie mitzuwirken.

Der vierte Akt stellt den Trinksaal im Schlosse dar. Wir erblicken eine prunkvoll gedeckte Tafel, deren Schmuck von Jägern vollendet wird, während auf einer Empore andere in malerischen Trachten mit Jagdhörnern aufgestellt sind. Jau tritt auf, fürstlich gekleidet. Er hat die Stachelkrone auf dem Kopf, nur noch mit einem Hasenschwanz geschmückt, und setzt sich an die Spitze der Tafel. Man redet ihm ein, daß er lange krank und seines fürstlichen Berufs uneingedenk gewesen, nun aber zur Freude seiner Getreuen völlig wiederhergestellt sei. Jau ist selig vor Freude, er erwiedert die pathetischen Ansprachen des Lords und Karls mit der plumpen Redeweise der Schänken und Landstraßen, befiehlt seinen Gästen aufzustehen und sich wieder hinzusetzen und kommt in ein so wüstes Schwätzen und Renommieren hinein, daß die andern das Lachen kaum noch unterdrücken können. Er trinkt und singt und begrüßt Sidselill, die mit ihren Mädchen auf der Galerie sichtbar wird und das Mahl mit einem Liede würzt. Man redet dem Betrunkenen ein, daß seine Frau sogleich vor ihm erscheinen werde und alsbald kommt auch Schluck in Weiberkleidern hereingetänzelt, singt etwas von dem Honnigmännchen und will Jau umarmen, der seinen Freund aber zurückweist und sich alsbald so toll gebärdet, daß ihm ein schnell wirkender Schlaftrunk gereicht werden

muß. Leider hatte aber die Aufführung einen langen Strich durch einen ganzen Akt, den fünften, gemacht, in dem einerseits das tolle Gelage weiter tobt, andererseits aber auch der tragende Gedanke des Stücks klar hervortritt. Es ist ein Karnevalsscherz, der sich vor unsern Augen aufrollt, aber ein solcher, den ein Dichter und Künstler ersonnen hat, und der die tiefe Wahrheit veranschaulicht, daß wir alle, ob hoch oder niedrig, denselben Gesetzen des Lebens unterworfen sind, daß es die schlimmste aller Torheiten bleibt, sich auf den Höhen der Menschheit übermütig aufzublähen, während doch dem Ärmsten unter uns Freuden bereitet werden, um die ihn jeder Große beneiden muß. In den bunten Überraschungen einer Posse werden für einige Stunden die Unterschiede des Standes verwischt. Der Reiche spielt den Untergebenen, der Bettler den Herrn und wie Traum und Schaum zieht eine auf den Kopf gestellte Welt in tollen Grimassen an uns vorüber. Lord Rand, der verliebte, reiche, von allen beneidete Schloßherr ist doch nicht vollkommen glücklich, sondern von dem Schwermutsgefühl angekränkelt, daß er dem Becher des Lebens bereits auf den Grund sieht. Er beneidet wieder seinen Freund Karl, der nicht Weib noch Kind hat, den kein Besitz fesselt und dessen einziges Bestreben darin liegt, den Augenblick mit allem, was er ihm an Genüssen bietet, sei es ein Weib, eine Jagdbeute, eine volle Schüssel oder einen schäumenden Pokal auszukosten. Er flattert wie ein freier Falke durchs Dasein, und da er seinen Tod sterben muß, will er auch sein Leben leben. Mit dieser Philosophie des Augenblicks steckt er auch den Lord an, der nun keine Schranke des Übermuts mehr anerkennt und in die Worte ausbricht:

„Und mehr noch sei der Fasching losgebunden!
Tische und Bänke her und frischen Most!
Schwingt eure Beine, tanzt! Es tanzt sich gut
Übers braungoldne Fließ gefallner Blätter,
Das unser alter Nußbaum abgelegt.
Wirbelt den Kehraus! Most und Wein herbei!
Herbstfrüchte! Jeder nehme, was er mag
Von den gehäuften Schalen. Bunte Ranken
Der wilden Reben kränzt um eure Schläfe!
Bacchantisch sei die Lust, die bald erstirbt.

Der hermelingeschmückte Totengräber
Steht vor der Tür, ein weißes Leichenhemde
Bereit in seiner Hand. Er sei willkommen,
Wenn diese letzte Sommerlust verrauscht.
Ja mich verlangt nach seinem weißen Kleide.
In diesem Meer von Faschingstollheit schwimmend
— Und zwar mit Lust, Karl — drängt doch meine Brust
Dem Ufer zu, der tiefen Winterruh."

Karl nimmt in seiner Unterhaltung mit dem Lord den Gedanken Calderons und Shakespeare fast wörtlich auf, daß wir den Dingen, die uns umgeben, nicht näher stehen als unsern Träumen, daß nur in unserer Einbildung der Wert des Besitzes liegt, daß Kleid doch immer Kleid bleibt, ob mehr oder weniger fadenscheinig und daß der armselige Jan nur dasselbe tut wie die Vornehmen, indem er den Seifenblasen seines Glücks solange nachjagt, bis sie zerplatzen. Die außerordentliche Meisterschaft Hauptmanns, für eine bestimmte Anschauung den plastisch runden, bildlich sinnfälligen Ausdruck zu finden, zeigt sich nirgends glänzender, als in diesem Stück. Schon der kleine Prolog, der das Beglückende des Waidmannslebens schildert, reiht mit jedem Satze Bild an Bild und versetzt uns in eine Stimmung, die alles theatralische weit von sich stößt. Der Wald duftet mit seinem feinen Herbstgeruch durch die Fenster ins Schloß hinein und lockt hinaus in sein köstliches Blätterdach. Die Prunkräume werden vor uns lebendig mit Trinken, Schmausen, Tanzen und Singen, mit holder verliebter Schwärmerei und schnell überwundener gedankenvoller Schwermut, so daß man den Atem jedes einzelnen zu spüren glaubt. Man hat sich im Deutschen Theater gefürchtet, die notwendige Folgerung der Hauptmannschen Dichtung, wie sie in dem fünften Aufzuge der Buchausgabe enthalten ist, zu ziehen, und man hat scheinbar Recht behalten, denn den Besuchern der ersten Aufführung war schon der Übermut der Bankettscene zu viel und es machte sich, ohne rechten Grund, ein Zischen bemerkbar, das in diesen Räumen, wo sich die treuesten Verehrer des Dichters zu versammeln pflegen, nach dem Erfolg der „Versunkenen Glocke" und des „Fuhrmanns Henschel" unangenehm überraschte. Hauptmann bringt in den ausgelassenen Scenen eine groteske Tanzorgie

auf die Bühne mit schönen Mädchen, die dem in Frauengewändern einhertänzelnden Schluck mit allerlei Essenzen unter die Nase fahren und einen Ringelreihen eröffnen. Dem Ärmsten wird angst und bang bei der Komödie, die er als Weib seines Kumpanen und fürstliche Dame durchführen soll. Er möchte ein halbes Stündchen fort, nach Hause springen und seinem Weibe Bescheid sagen. Karl behandelt ihn aber als Königin, tut, als ob er von deren Ungnade verfolgt werde, und kniet mit dem ganzen Reigen emphatisch vor ihm nieder. Schluck fängt zu weinen an, als die Mädchen über ihn herfallen und ihn küssen, Blindekuh und Plumpsack spielen wollen. Daß ganze Schloß ist wie verhext, denn schon erkennt ein Diener, der eine Kanne Wein bringt, Lord Rand nicht mehr als seinen Herrn an und folgt nur den Befehlen Jaus, der stolpernd den Schloßhof betritt. Er redet sich in immer größere Hitze und Narretei, verlangt, daß man ihm den Absatz küsse, will auf den zurückkehrenden Schluck zugehen und ihn kalt machen. Erst als sein Rausch gefährlich zu werden anfängt, erhält er den Schlaftrunk in der ungekürzten Dichtung, während die Regie des Deutschen Theaters allzu ängstlich dem Spaß ein Ende machte, als er sich zur vollen Originalität des Faselns und Phantasierens erst recht entfalten wollte. Eine Satire auf das Hofleben und die Fürstengewalt kann man in diesen Scenen kaum erblicken, die sich aus dem Charakter der beiden Strolche notwendig ergeben und das unmittelbare Eigentum Hauptmanns sind, während er sich im übrigen an andere Muster angelehnt hat. Nach diesem Feuerwerk eines schrankenlosen Humors konnte nur noch ein schlichtes Nachspiel folgen. Wir sind wieder auf dem grünen Plan vor dem Hoftor wie zu Anfang des Stückes. Jau liegt schlafend unter einem alten Baum und träumt noch immer von seinem Erlebnissen als Fürst, die von den Gedanken an die Pfefferminzküchlein unterbrochen werden, während Schluck ihn aufrüttelt, damit er endlich zu sich komme. Im Schloßhof wird es lebendig. Lord Rand, Karl und das Gefolge ziehen zur Jagd hinaus. Er sieht die beiden unter dem Baum und sinnt darüber nach, wie ein Bündel geflickten Zwillichs gestern noch als Fürst einherstolzierte, gerade so wie die Nachkommen des großen Alexander binnen kurzer Zeit in Rom zu Tischlern und Schreibern wurden. Er

wirft den Leuten Geld zu, neckt sie mit dem Traum und verspricht ihnen eine Kuh und einen Ackerfleck, falls sie Lust zur Tätigkeit verspüren sollten. Während der Jagdzug mit Hörnerschall und Gesang verschwindet, überlegen die beiden Landstreicher, was zu tun sei. Jau fühlt sich in seiner Doppelrolle als Fürst und Bettler wohl und will sie mit seinem Freunde im nächsten Wirtshaus zur Ausführung bringen.

Wir haben wegen der Streichung eines ganzen Aktes, der für die Entwickelung der Fabel von nicht geringer Bedeutung ist, kein volles Bild von der Beschaffenheit des Werkes bekommen. Vielleicht versucht man, wenn die Stimmung der Zuschauer sich ein wenig beruhigt hat, die Dichtung so aufzuführen, wie sie gedacht und geschrieben ist. Sie bildet eine Schöpfung, die man ruhig und ohne Voreingenommenheit auf sich wirken lassen muß, die Schönheiten ersten Ranges enthält, auch wenn sie sich theatralisch nicht ohne Schwierigkeiten bewältigen lassen. Aus einer alten und altmodischen Fabel wächst ein neuer Gedanke glänzend hervor, der von einer Sprache, wundervoll an Klang und Bilderpracht wie an charakteristischer Schärfe, umsponnen ist.

* * *

Hauptmann brachte hierauf Dezember 1900 ein vieraktiges Drama in Prosa „Michael Kramer" und ließ darin Erinnerungen an seine Breslauer Jugendzeit wieder aufleben, als er zwischen der Poesie und bildenden Kunst schwankte, zeichnete und meißelte und sich auf der dortigen Kunstschule als unbequemen Schüler zeigte. Er hielt damals gute Kameradschaft mit Hugo Ernst Schmidt, aus dem sich später ein Landschaftsmaler und Kunstkritiker entwickelte und der ihm auch in seinen Berliner Jahren treu zur Seite stand. Dem Andenken des früh Verstorbenen ist das neue Stück gewidmet. Es bringt einen tragischen Vorfall aus dem Leben einer Künstlerfamilie auf die Bühne und behandelt in breiten Zügen das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler, das Verzehrende der Phantasiearbeit, den Widerspruch zwischen Charakter und Talent von der gläubigen Hingabe an das Höchste bis zur cynischen Verzweiflung in verschiedenen Abstufungen. Der Schluß wird aus-

gefüllt durch die gewaltige Totenklage eines Mannes, dessen Leben ganz von idealer, harter Arbeit ausgefüll tist, über seinen verlorenen Sohn, durch düstere Betrachtungen über die spärliche Flamme, die eine Zeitlang in uns brennt, und die Vorbereitungen zur Bestattung. So gibt sich die Dichtung als tragisches Gegenstück zum „Kollegen Crampton,“ dessen Humor ein ähnliches Gebiet durchläuft, aber schließlich alle Widersprüche löst, während dort nur Wunden geschlagen und Herzen gebrochen werden.

Die Figur des Malers und Lehrers an der Kunstschule einer Provinzialstadt — sagen wir ohne weiteres Breslau — Michael Kramer tritt erst im zweiten Akt auf. Aber sobald das Stück beginnt, sehen wir den Mann von weitem, glauben wir zu wissen, was in ihm gewaltiges und quälendes vorgeht und seine Stimme zu hören, wenn er alles um sich zur Begeisterung fortreißt oder gegen die Mittelmäßigkeit poltert, wenn er, von großen und kleinen Sorgen belastet, unter seiner Arbeit fast zusammenbricht. Er gehört zu den innerlich einsamen Naturen, die ihren selbstgewählten Weg unaufhaltsam verfolgen, an Liebe und Freundschaft arm und vom Schicksal dazu verurteilt sind, immer auf der Schattenseite des Leben zu stehen. Seine Vorstellungen vom Wesen der Kunst sind die höchsten, er lebt ganz und gar in den Meisterwerken der Vergangenheit, er atmet ihre Luft als Künstler, wie als Lehrer. Seinen Schülern ist beim Verlassen der Unterrichtsstunden zumute, als ob ihnen alles dumme, beschränkte und kleinbürgerliche gründlich ausgeklopft sei, als ob er sie zum Ernst der Kunst, zum Ringen um das Höchste überhaupt erst erzogen habe. Er selbst schafft seit sieben Jahren an einem Christusbilde, dessen Entstehen allseitig mit dem größten Interesse verfolgt wird und das der Direktor des Museums ankaufen möchte. Aber der Künstler selbst fühlt sich innerlich noch nicht reif, nicht heilig genug, um an das Gemälde mit dem Welterlöser die letzte Hand anlegen zu könnnen und die Leute, die es neugierig betrachten wollen, sind ihm lästig. Er selbst zerarbeitet sich mit seinem hohen Künstlerglauben in Philisternetzen, denn der Mechanismus der Lehrtätigkeit raubt ihm ebenso viel Kraft wie der Gedanke an seine zerfahrene Häuslichkeit. Seine Frau ist eine beschränkte Seele, die nichts von dem weiß, was in

ihm vorgeht, und durch ihre gutmütige Schwäche alles verdirbt. Sie versteht nicht das strenge Pflichtgefühl ihrer Tochter Michaline, die weniger aus innerem Beruf und Drang, als um vorwärts zu kommen und selbständig zu werden, Malerin geworden ist, und verhätschelt ihren Sohn Arnold, der sein schönes Zeichentalent, seine künstlerischen Anlagen vergeudet und sich einem lüderlichen Leben in die Arme geworfen hat. Aus der unglücklichen Natur- und Charakteranlage dieses Menschen, aus seinem haltlosen Phantasieleben, seiner mißglückten Erziehung und äußern Umständen, die verhängnisvoll eingreifeu, bricht die Tragödie unaufhaltsam hervor. Er ist ein auffallend häßlicher Bursche und mit seiner schiefen Haltung, seinem krummen Rücken und seinen komischen Gebärden von vorne herein dem Spott seiner Umgebung ausgesetzt. Das Elternhaus ist ihm wegen der liebevollen Ermahnungen und Vorwürfe, zu denen sein Leben Anlaß gibt, verhaßt und die Arbeit, durch die er sich eine Stellung machen könnte, schmeckt ihm nicht mehr, wenn er nach durchkneipten Nächten müde und verdrießlich aufsteht. So ist er allmählich ein Bummler und Faullenzer geworden, der sich nur noch in einem kleinen Bierlokal wohl fühlt inmitten roher Stammgäste, die ihr Geld springen lassen und ihn hänseln, wenn er die Groschen für sein Bier zusammensucht, ganze Körbe von Brod hinunterwürgt und Karikaturen aufs Papier wirft. Am lächerlichsten ist er durch sein blödes Anschwärmen der Wirtstochter geworden, die ihn auslacht und ihre Gunst an einen der Gäste, ihren „Bräutigam" verschenkt. Bei einer nächtlichen Kneiperei kommt es wieder zu spöttischen Auseinandersetzungen zwischen Arnold und den Gästen. Jener wird immer heftiger und herausfordernder, zieht in der Wut einen Revolver aus der Tasche und legt an, wird aber entwaffnet und läuft vor den Leuten, die nach der Polizei rufen, auf die Straße. Von Scham, Reue und Angst erdrückt macht er seinem Leben selbst ein Ende.

Vater und Sohn treten uns in diesem Stück nur ein einzigesmal gegenüber, aber in dieser Scene erschöpft sich alles, was uns die Entwickelung der Handlung begreiflich macht. Wir lernen den alten Kramer in seinem Atelier kennen mit der brennenden Unruhe seines Wesens, seinem künstlerischen Idealismus und seiner grimmigen

Leidenschaftlichkeit. Zu ihm kommt ein früherer Schüler Lachmann aus Berlin, der die Malerei über Bord geworfen hat und sich an der Seite seiner albernen Frau durch Zeitungsartikel mühselig durchschlägt. Sein Dasein kommt ihm wie ein Haufen Asche vor, in dem nur noch ein paar Fünkchen glimmen, die Anhänglichkeit an seinen Meister und die Zuneigung zu dessen Tochter, in der er zu spät erkennt, was sie ihm für das ganze Leben hätte sein können. Kramer schwärmt von Böcklin wie ein Verliebter. Der war vor Jahren einmal bei ihm, konnte sich an den Pappeln vor dem Fenster seines Ateliers gar nicht satt sehen und sollte das Treppenhaus im Museum malen. Aber schließlich wurde die Aufgabe doch einem andern zuerteilt. Was hat der Mann gearbeitet und was ist er überhaupt für ein Kerl! Was für Schätze könnte man aufspeichern mit dem Aufwande, der heut im Land getrieben wird und wie müssen die besten bei Seite stehn! Noch ein anderes Ideal schwebt ihm vor der Seele, Beethoven, dessen Maske er bei der Arbeit immer vor sich sieht. Der hat als ein Sohn Gottes sein Inneres ausgegraben als gewaltiger Künstler. Beim Anblick dieser Züge sucht der Alte Trost und eine Antwort auf die Frage, wo wir landen und wohin wir treiben, als er seinen Sohn auf der Bahre erblickt. Dabei macht der Dichter in den scenischen Angaben einen kleinen Fehler, den er bei den nächsten Auflagen seines Stücks gewiß berichtigen wird. Er bezeichnet den bekannten Gesichtsabdruck Beethovens als dessen Totenmaske. Das ist aber ein weit verbreiteter Irrtum. Gemeint ist offenbar die Gipsmaske, die im Jahre 1812 Streicher für seinen Musiksalon in Wien von dem Bildhauer Franz Klein, der darnach auch eine Büste schuf, anfertigen ließ. Beethoven war sehr ungeduldig, so daß der erste Abdruck mißriet. Der zweite gelang um so besser und stellt zweifellos das Ausdrucksvollste vor, was wir unter den Bildnissen des Komponisten besitzen. Die falsche Idealisierung und Stilisierung aller anderen Maler sind beseitigt. Der gewaltige Geist sprüht uns entgegen, aber auch die ungleichen Kinnhälften und die Pockennarben, die eine unaufrichtige Kunst beseitigen wollte, sind geblieben. An diese Häßlichkeiten erinnert Kramer seinen Sohn, als dieser auf sein groteskes Äußere anspielt. Die Leute nennen ihn einen Marabu, wenn er mit hoch-

gezogenen Schultern und starrem Gesichtsausdruck sie anglotzt. Aber in sich, in seiner Seele, in seinem Kopf kann jeder Mensch so viel Schönheit tragen, daß die Gecken wie Bettler vor ihm dastehen. Der Vater hält dem Sohn mit ruhigem Ernst seinen Leichtsinn vor, sein Nachtleben in der Kneipe, an dem er zu Grunde gehen muß. Er kennt den Jungen genau, mit seinem angeborenen Talent wie mit seinen schlechten Neigungen und Gewohnheiten, aber er versucht es noch einmal mit ihm, nicht als tyrannischer Vater, sondern als guter Freund in zwölfter Stunde. Aber statt eines offenen und ehrlichen Bekenntnisses, wo Arnold die letzte Nacht zugebracht hat, bekommt der Alte nur wieder eine Lüge zu hören. Da sagt er sich von seinem Sohne los und empfindet Ekel vor seinem Fleisch und Blut, indem er ihm die Tür weist. Das treibt den haltlosen Menschen, der weit mehr kindisch und unerfahren, als im Grunde der Seele schlecht ist, aufs neue in die Kneipe und zu dem Dummenjungenstreich mit dem Revolver. Gerade daß er ihn nicht überleben kann, soll zeigen, wie das Ehrgefühl in ihm keineswegs völlig erloschen ist.

Das neue Stück Hauptmanns ist ungemein düster gestimmt und trostlos in seinem Ausgang. Schon der erste Akt, der in der Wohnung Kramers vor sich geht, zeigt, daß es sich mehr als um kleinlichen Familienjammer handelt und ein schwerwiegender Konflikt heraufzieht. Dieser Eindruck wird verstärkt durch das Auftreten Kramers in seinem Atelier während des zweiten Aktes, sein Gespräch mit seinem ehemaligen Schüler Lachmann über das unselige Treiben seines Sohnes, endlich durch seine Aussprache mit der Kellnerin, die zu ihm kommt, um ihm die ärgerlichen Auftritte in der Kneipe zu erzählen. Diese bildet den Schauplatz des dritten Aktes, der ohne überflüssiges Detail mit einer melancholischen Aussprache zwischen Lachmann und Kramers Tochter anhebt und den eigentlichen Streit zwischen den betrunkenen Stammgästen und dem zum Revolver greifenden Arnold hinter die Scene verlegt, so daß wir nur einen Augenblick den Fliehenden und hinter ihm die Verfolger zu sehen bekommen. Der vierte Aufzug führt uns wieder in das Atelier zurück, wohin man den Selbstmörder gebracht hat und wo er hinter einem Vorhang aufgebahrt ist. Kramer bewahrt auch in

dieser Situation die Stärke seines Charakters. Er läßt sich vom Schmerz nicht überwältigen, aber an der Platte, wo er einen toten geharnischten Reiter radiert hat, erkennt man, daß der Alte, den man noch nie weinen sah, Tränen über seinen Sohn vergossen hat. Kramer betrachtet die Beileidskarten, die bei ihm abgegeben worden sind und öffnet die Pakete mit den Lichtern. Er nimmt das Skizzenbuch seines Jungen mit den Karikaturen seiner Peiniger, die ihn in den Tod getrieben haben, zur Hand und spricht tiefempfundene Worte vor sich hin, aus denen man erkennt, wie die Gedanken über Welt und Menschen und auch wohl die Reue über seine Härte ihn innerlich erschüttern. Die Figur der Mutter ist in diesem Akt ganz bei Seite geschoben, auch Lachmann und Michaline treten in den Hintergrund. Um so eindrucksvoller wirkt Kramer selbst, wenn der Vorhang auseinandergeht und der mit Tüchern bedeckte Tote sichtbar wird, um den herum brennende Kerzen angezündet werden. Der Schmerz des Vaters wird veredelt durch die Beobachtung des Künstlers, für den der Tod wie die Liebe etwas mildes hat, ja wohl gar der Liebe Meisterstück ist. Während die Abendglocken zu läuten beginnen, hört er aus ihrem Klang seine und seines Sohnes Geschichte. Er fühlt, daß dies kurze Leben nicht alles sein könne, er sucht nach einem Wege ins unendliche und richtet zweifelnd und bittend zugleich die Hände zum Himmel empor.

Die Aufnahme, die das Stück im Deutschen Theater gefunden hat, stand nicht auf der Höhe der früheren Erfolge Hauptmanns. Die Zuschauer verhielten sich dem herben Auftritt zwischen Mutter und Sohn gegenüber im ersten Akt abwartend und ließen erst nach dem zweiten, der von der knorrig tüchtigen Persönlichkeit Kramers beherrscht wird, den Beifall voll ertönen. Der dritte Aufzug, der im Wirtshause spielt, enthielt so viel niederdrückendes, daß ihn das Publikum mit lautlosem Schweigen aufnahm. Erst der erschütternde Schluß mit der Rede des Vaters an der Leiche des Sohnes fand wieder eine wärmere Teilnahme, obwohl es auch hier nicht an Widerspruch fehlte. Das Hauptinteresse wendete sich der Figur des alten Kramers zu, des einsamen, sich in seiner Arbeit verzehrenden Künstlers, der mit seinem reinen Idealismus in seinem Sohne

fortzuleben hofft und hier die bitterste Enttäuschung erfährt. Dergleichen Menschen mit weichem Empfinden in rauher Schale sind immer Lieblingsfiguren der deutschen Bühne gewesen und bilden einen sicheren Erfolg für den Schauspieler. Unseres Erachtens mußte aber eine solche Figur, wie der alte Kramer, das ganze Stück tragen und nicht zwei Akte hindurch von der Bühne völlig verschwinden. Stellt doch das Stück die Tragödie der Vaterliebe dar, neben der alles andere in zweite Linie tritt. Daß wir da Leid erleben, wo wir am meisten geliebt und gehofft haben, daß unsere unerfüllten Wünsche sich verwirklichen werden, ist ein Gedanke von tiefer menschlicher Bedeutung und er mußte in voller Weise zum Ausdruck kommen. Der Sohn Arnold ist eine zu uninteressante Figur mit seinem körperlich abstoßenden Wesen, seinem albernen Anschwärmen der Kellnerin und den Torheiten, zu denen ihn sein krankhaft überreiztes Naturell verleitet. In sein Skizzenbuch, von dem sein Vater spricht, können wir leider nicht hineinsehen und wir verstehen es nicht, weshalb ein so störrischer Bursche, dem Vater, Mutter und Schwester so völlig gleichgültig sind, der alle belügt und verspottet, auf einmal, so viel Empfindlichkeit zeigt, daß er nicht leben kann. Denkt man an die markige und gleichmäßig durchgeführte Komposition des „Fuhrmann Henschel,“ so haftet sowohl „Schluck und Jau“ wie diesem „Michael Kramer“ etwas zu hastig fertiggemachtes und fast improvisiertes an. Bei längerer Überlegung wäre es dem Dichter sicher zum Bewußtsein gekommen, daß in diesem Stück nicht alle Motive fest mit einander verknüpft, nicht alle Figuren sorgsam genug ausgeführt sind, daß endlich ein so harter, unversöhnlicher Stoff einige Lichtblicke verlangt, wie sie eine Liebesgeschichte, die ganz fehlt, hineingetragen hätte. Das Lob der Einsamkeit, das Hauptmann im Hinblick auf künstlerisches Arbeiten anstimmt, lassen wir uns gern gefallen.

Dann kam im November 1901 die Aufführung des „Roten Hahns“ und beschwor im Deutschen Theater einen Abend voller Verlegenheit herauf. Gerade bei diesem Dichter schien es ein Gesetz der Entwickelung zu sein, daß er uns immer neue Seiten seiner Persönlichkeit zeigt und in seinem Schaffen nicht an derselben Stelle wieder auftaucht, wo er seine Kreise gezogen hatte. Selbst bei einem

verunglückten Drama, wie „Florian Geyer“, mußte man das weite Ausholen der Erfindung und die Kraft der Idee anerkennen. In dem lebhaften Widerspruch, der sich gegen diese Arbeit erhob, drückte sich doch die Anerkennung seiner starken Begabung aus und man zweifelte keinen Augenblick daran, daß sie sich in einer anderen Richtung wieder zur vollen künstlerischen Höhe entwickeln werde. Bei dem neuen Stück liegt die Sache aber ganz anders. Hauptmann betrachtet sich darin wie in einem Spiegel und kokettiert mit den Figuren eines älteren Werkes, dessen Motive er weiter auszuführen versucht. Der „Biberpelz“ vermochte bei der ersten Aufführung nicht durchzudringen und wirkte mit seiner satirischen Schärfe zunächst erkältend auf die Zuschauer. Erst später kamen sie in ein näheres Verhältnis zu dem drolligen Inhalt dieser Diebskomödie, in der die Verschlagenheit des Verbrechertums triumphiert und der Selbstdünkel eines unfähigen Beamten sich lächerlich macht.

Es läßt sich aber schwer verstehen, weshalb unser Dichter, dem so viele andere Bühnenpläne durch den Kopf gehen, gerade auf dieses Werk wieder zurückgriff, um es als Unterlage für ein neues zu benutzen. Der „Biberpelz“ ist so sehr von einer leichten und glücklichen Stimmung eingegeben, daß die Aussicht, nach einer Pause von acht Jahren in dieser Tonart wieder fortzufahren, keine große sein konnte. Bei der Aufführung des „Roten Hahns“ kamen die Zuschauer nur vorübergehend zu einem unmittelbaren Eindruck, der für sich selbst sprach. Fast durchweg drängte sich der Vergleich auf und immer wieder schimmerten die Farben des alten Stückes durch die Handlung des neuen hindurch. Die Hauptfiguren aus dem „Biberpelz“, die alte Verbrecherin Wolff und der Amtsvorsteher Wehrhahn, machen uns aufs neue ihre Aufwartung. Dort steht ein Diebstahl, hier eine Brandstiftung im Mittelpunkt der Handlung. Weder in dem einen, noch in dem anderen Fall wird der Täter entdeckt und auch die Verspottung der Amtsgewalt, die sich in die Brust wirft, aber immer auf falscher Spur ist, wiederholt sich. Zum Schluß gewinnt es den Anschein, als ob der Dichter in eine Sackgasse geraten sei und nicht mehr gewußt habe, wohin er den Ausgang seines Stückes legen soll. Er reißt alle Verbindungsfäden ab und macht sich die Sache so einfach wie möglich, indem er, ohne sich

um die übrigen Personen weiter zu kümmern, die Alte plötzlich sterben läßt.

Der „Rote Hahn“ ist kein verfehltes Stück im gewöhnlichen Sinne des Worts. Die Bedeutung seines Verfassers tritt in der Art, wie er nebensächliches behandelt, sowie in der Schärfe der Charakterisierung und in der Führung des Dialogs klar zu Tage. Das schlimme liegt nur darin, daß er überhaupt gar nicht zugehauen, keine selbständige Erfindung gebracht und von den vier Akten seines Stückes eigentlich drei leer gelassen hat. Er kann den Rahmen den er sich für seine Dichtung gezogen hat, nicht ausfüllen und behilft sich mit episodenhaften Schilderungen, kleinen Späßen und satirischen Glossen. Wieder befinden wir uns in einem Berliner Vorort, wo die Leute aus dem Volk mit „ick“ und „det“ um sich werfen und der Amtsvorsteher im Leutnantstone schnarrt. Die Figuren aus dem „Biberpelz“ sind um ein gutes Stück älter geworden. Die alte Wolff hat ihren Mann verloren und sich mit einem Schuhmachermeister Fielitz wieder verheiratet. Der Verdienst ist mager und die Sorge beschäftigt beide, wie sich ihre Zukunft gestalten soll, wenn ihre Hände noch ungelenker werden. Das Grundstück, in dem sie hausen, ist eine baufällige Baracke, hat aber eine günstige Lage, denn der Verkehr strebt immer mehr nach dieser Gegend hin und ein neues Haus würde ihnen eine sorgenfreie Existenz sichern. Mutter Wolff hat sich längst ein Mittel ausgedacht, alle Sorgen abzuschütteln und sich mit ihrem Mann ein Alter zu sichern, in dem sie nicht etwa zu betteln brauchen. Man müßte die Bude, worin sie jetzt hausen, einfach niederbrennen und die Versicherungssumme, die darauf steht, einstecken. Sie spielt mit diesem Gedanken wie mit etwas durchaus selbstverständlichem und macht sich über ihren Mann lustig, wenn dieser sich gegen das teuflische Weib zur Wehr setzt, ihr heftige Vorwürfe macht und in der Werkstätte vor Wut alles zusammenzuschlagen droht. Im übrigen ist er mit den nötigen Heimlichkeiten und Kniffen wohlvertraut. Er weiß, wie man das brennende Licht in der Holzkiste anbringen, mit Petroleum getränkte Hobelspäne aufschichten und für Luftlöcher sorgen muß, wenn die Sache gut ablaufen soll. Der Verdacht der Täterschaft läßt sich außerdem leicht ablenken, denn im Ort läuft ein

blödsinniger Junge umher, der sich durch allerlei Unfug bemerkbar macht und wiederholt dabei betroffen wurde, wie er mit Streichhölzern spielte. Um diese beiden sauberen Patrone gruppieren sich die übrigen Personen des Stückes, der Amtsvorsteher, der die Wolff immer noch für eine brave Person hält und sich bei ihrem Mann ein Paar Stiefel bestellt hat, die Tochter der Frau aus erster Ehe, die einen Baubeflissenen geheiratet hat, ein pensionierter Gensdarm, Vater des erwähnten Trottels, und ein Schmiedemeister aus der Nachbarschaft. Die Meisterschaft Hauptmanns, seine Personen so sprechen zu lassen, daß sie auf eine bestimmte Linie der Charakteristik geschoben werden und eine innere Stimmung lebendig ausdrücken, zeigt sich aufs neue in allen Scenen. Er ist reich an Tönen zwischen dem Verbrechen, das er immer mehr Form und Gestalt annehmen läßt und unmittelbar aufgegriffenen humoristischen Bemerkungen. Aber man hat das Gefühl, daß damit kein Fundameut für ein Stück gelegt ist, das einen Abend ausfüllen soll.

Der zweite Akt ist in seiner Handlung noch dünner. Er spielt vor einer Schmiede und läßt dem satirischen Geist seines Verfassers weiteren Spielraum. In der Buchausgabe seines Stückes, das im Verlage von S. Fischer in Berlin erschienen ist, befindet sich unter dem Personenverzeichnis die Bemerkung: „Zeit: Kampf um die Lex Heinze." Die Ordensjägerei des Amtsvorstehers wird durchgehegelt und das Läuten der Kirche, die auf seine Anregung gebaut ist, Piepmatz genannt. Der Schmied und sein Geselle sind in ihrer gesunden Kraft ein paar hübsch gezeichnete Figuren. Ein liberal angehauchter Arzt, der hinzukommt, zeigt nur Umrisse zu einer feineren Charakteristik. Das Hämmern und Kühlen des glühenden Eisens wird, während der Dialog herüber und hinüberspringt, des breiteren vorgeführt. Da hört man plötzlich ein lautes Tuten, zuerst von dem blödsinnigen Jungen auf der Hand, dann aus größerer Entfernung auf einer Trompete als Signal, daß im Orte Feuer ausgebrochen sei. Wir erblicken den Qualm und einen leichten Schein. Alles rennt, um sich die Feuerhelme aufzusetzen und den Rettungsdienst zu übernehmen.

Der dritte Aufzug zeigte die Hand eines echten Dramatikers und Dichters, erfüllte mit voller Anteilnahme und forderte das

Haus zu kräftigem Beifall heraus. Er enthält eine breit ausgeführte Parallelscene zum „Biberpelz“, die auch durch dieses Stück nicht in den Schatten gestellt wird, obwohl der äußere Verlauf ein ähnlicher ist. Der Amtsvorsteher richtet sich vor unseren Augen aufs neue in der Glorie seiner Nichtigkeit auf. Dieses Sichaufspielen und Wichtigtun auf Grundlage der Gesinnungen, die Thron und Altar retten sollen, dies Dazwischenfahren mit großen Worten, dies Donnerwetter von Drohungen gegenüber der Unbotmäßigkeit und Respektlosigkeit füllen die Figur mit köstlichem Leben aus. Auch das drum und dran greift charakteristisch in einander, so daß man in Stimmung und Spannung erhalten wird. Die alte Wolff, die zum Verhör kommt, ist wie früher die vollendete Meisterin der Heuchelei. Sie ist in Tränen aufgelöst und wird von einem solchen Jammern und Schluchzen erfaßt, daß sie kein Wort hervorbringen kann und vom Amtsvorsteher liebevoll getröstet werden muß. Die anderen Leute, die beim Brand zugegen waren, kommen nach einander zu Wort und das scenische Bild entwickelt sich dabei in mannigfaltiger Weise. Nach vielem Hin- und Herreden verfällt der Vertreter der Obrigkeit auf den erleuchteten Gedanken, daß das Verbrechen von keinem andern als dem Blödsinnigen ausgegangen sein kann. Der Junge wird herbeigeschafft und soll ins Gefängnis abgeliefert werden, als sein Vater, der pensionierte Gendarm, dazwischentritt. Er ist von der Unschuld seines Kindes ebenso sehr überzeugt wie von der Schuld der alten Wolff. Er gerät in Verzweiflung, als man seinen Worten nicht glauben, auch seine Bürgschaft nicht annehmen will, sondern den Jungen durch Polizeibeamte von seiner Seite reißen läßt. Er ruft Gott zum Zeugen an, daß er die Sache aufdecken werde. Leider erfüllt sich von dieser Erwartung im letzten Akt gar nichts, denn in ihm wird das Stück zu lauter Fetzen zerzupft. In der Dachstube bei dem Schmied, wo die Leute nach dem Brand ein Unterkommen gefunden haben, erscheinen die beteiligten Personen wieder vor uns, aber es wird dabei nichts zum Austrag gebracht. Höchstens, das ein eiserner Turmhahn, den der Geselle des Schmiedes rot anstreicht, an das erinnert, was wir schon lange wissen. Die alte Wolff zeigt weder Reue über das Verbrechen, noch Angst vor der Strafe. Sie weiß das Geld bei

Seite zu schaffen und scheint aufs neue zu triumphieren. Plötzlich verdreht sie die Augen, greift mit den Händen durch die Luft und sinkt in den Stuhl zurück, worauf der Arzt erklärt, daß sie gestorben sei. Damit wird das Stück zugedeckt wie durch eine herunterfallende Klappe. Es ist, wie man sich auch wenden mag, die weitaus schwächste Arbeit von Hauptmann und auf keinem Theater zu halten.

*  *  *

Die liebliche und rührende Sage vom „Armen Heinrich", die uns Hans Pfitzner als Oper vorführte, ohne damit durchzudringen, hat, Dezember 1902, in Gerhart Hauptmann einen ungleich erfolgreicheren poetischen Bearbeiter gefunden. Als wir die Nachrichten über die warme Aufnahme des Werkes am Wiener Burgtheater erhielten, gelangten die ersten Exemplare des Buches in Berlin zur Ausgabe und wir konnten zu seinem literarischen Inhalt in aller Ruhe Stellung nehmen. Die Erregung, die mit der Aufführung Hauptmannscher Dramen fast immer verbunden ist, störte uns nicht im Genuß der Dichtung und machte uns empfänglich für die Art, wie uns die alte Erzählung menschlich nahe gebracht wird. Der „Arme Heinrich" ist eine Schöpfung, die ausschließlich Charakterentwickelung enthält und theatralischen Überraschungen möglichst auszuweichen sucht.

Sanft und still, wie das Drama in der Einsamkeit des schwäbischen Waldes anhebt, drückt es auch Glück und Freude, von denen der Schluß kündet, mit gedämpftem Schall aus. Nur in der Hauptfigur tobt sich unter der Wirkung eines schweren Schicksalsschlags der Seelenkampf wild und schnell aus. Die Schilderung des äußerlichen ist auf das notwendigste beschränkt, und wo sie nicht zu vermeiden war, von gehobener feierlicher Stimmung umgeben. Die Charakteristik strebt auch im Ausdruck der Leidenschaft nach dem Edlen und Harmonischen. Eine Krankheit, deren bloße Erwähnung uns sonst mit Grauen erfüllt, wird so vorsichtig in die Handlung hineingezogen, daß wir fast nur an die Spuren denken, die sie in der Gemütsverfassung des Belasteten zurückläßt, und seine Seelenpein mit voller Anteilnahme nachempfinden.

Die Verse, in denen Hauptmann seine Dichtung abgefaßt hat,

sind aus dem Kern unserer Muttersprache herausgestaltet und mit ihrem Saft getränkt. Ihre frischen Naturlaute und Satzfügungen, ihre klaren Bilder und Vergleiche dringen tief in unsere Seele ein und verdienen das Lob, das Gottfried von Straßburg auf den mitteralterlichen Dichter des „Armen Heinrich“, Hartmann von Aue, anwendet: „Wie lauter und rein sind seine kristallenen Wörtelein.“ Der Wald umrauscht uns in dieser Dichtung wie in der „Versunkenen Glocke“, aber das Rätselspiel der Symbolik tritt zurück, um einleuchtenden menschlichen Zuständen Platz zu machen. Das Buch, das einfach als „deutsche Sage“ bezeichnet wird, liegt in charakteristischer typographischer Ausstattung vor, auf grauem weichen Papier, wie es alte Schriften zu haben pflegen, zwischen deren Blättern die Finger hindurchgleiten, als suchten sie etwas längst Vergangenes festzuhalten. Hauptmann hat das Werk dem Andenken seines ältesten Bruders Georg gewidmet, der nicht wie der mittlere und der jüngste, Karl und Gerhart, die literarische Laufbahn einschlugen, sondern in Hamburg in einem Handelshause tätig war und sich dann in Bergedorf selbständig machte. Das Drama ist mit Buchschmuck von Heinrich Vogeler versehen. Das Bild vor dem Titel versetzt uns in den Hausgarten des Meiers Gottfried und zeigt uns den armen Heinrich beim Mahl am Steintisch unter einer alten Ulme im Gespräch mit Ottegebe, die vor ihm steht und ihn mit rührender Verwunderung betrachtet. Die Skizze unter dem Titel zeigt uns beide auf dem Wege durch Italien, nach Salerne, zur Erlösungsstätte, den Ritter im Büßergewand und mit dem Kreuz, das Mädchen hinter ihm in schlichtem Kleide auf einem Schimmel.

Gerade Hauptmann, der aus dem Naturalismus hervorgegangen ist, muß man es hoch anrechnen, daß er als echter Künstler das Pathologische seines Stoffes überwunden hat. So wie er die „Miselsucht“ beschreibt, wie der Aussatz im Mittelalter hieß, hat sie das ekelerregende einer ärztlichen Schilderung verloren. Die scheußliche Krankheit zeigt uns nicht das Gesicht wie vor den Toren von Jerusalem oder in einem modernen Lepraheim, wie bei Memel oder Bergen in Norwegen. Bekanntlich läßt sich für die Unglücklichen nichts anderes tun, als daß man sie von jeder Be-

rührung mit den Gesunden fernhält und wartet bis sie aussterben. Aber bei Hauptmann ist das Gebresten der Seele viel stärker als das körperliche Leiden ausgedrückt. Die Krankheit, die einen vornehmen Mann auf der Höhe des Ruhms und Glücks überfällt, wird als eine schwere Prüfung aufgefaßt, die Gott über ihn verhängt, um ihn zwar eine Weile irren, zum Schluß aber aus ihr um so glänzender hervorgehen zu lassen. Körperliche Leiden sind oft die Schule großer Charaktere gewesen und haben Eigenschaften der Seele frei gemacht, die, ihnen selbst unbekannt, auf der Tiefe des Gemüts gebunden lagen. Der stolze Mann, über den das Leben seine kostbarsten Schätze ausschüttete, wird durch das Leiden zur Demut erzogen. Er erfährt zum erstenmal, was es heißt krank, arm und hülflos zu sein. Sein Egoismus schmilzt dahin, als ein Mädchen aus dem Volk, fast noch ein Kind, in religiöser Verzückung für ihn das tun will, was nur die reinste Liebe zu vollbringen vermag. Sich bis zum Tode aufzuopfern, das Herzblut hinzugeben erscheint ja jedem Weib, das wahrhaft liebt, als das höchste Glück. Hinter der religiösen Hülle, die das Mittelalter um die schöne Sage gesponnen hat, steckt ein rein menschliches Gefühl, das unsern Dichter anziehen mußte. Was an der Krankheit als solcher häßlich ist, stört uns dabei ebensowenig, wie in der kleinen meisterhaften Erzählung von Flaubert: „La legende de Saint Julien l'Hospitalier", die ebenfalls eine vom Himmel belohnte Opfertat an einem Aussätzigen behandelt.

In der Erzählung vom „Armen Heinrich" spart Hartmann von Aue seine beste Kraft als Dichter für den Schluß auf, der mit den Worten beginnt: „Sus fuor gegen Salerne froelich unde gerne diu maget mit ir Herren." Die Figuren runden sich zu plastischer Deutlichkeit ab, die Handlung steigert sich zu höchster Spannung. Der Meister rät dem Mädchen nochmals in sich zu gehen, bevor sie die Opfertat vollbringe, und schildert ihr mit eindringlichen Worten, was ihr furchtbares bevorstehe, wie er sie, ihrer jungfräulichen Scham zum Trotz, entkleiden, ihr Arme und Beine binden und das Herz aus der Brust schneiden werde. Aber das Mädchen spottet der Bedenken des Arztes und antwortet ihm: „Ich bin ein wip unt han die kraft." Ihr Entschluß ist un-

wandelbar, die Qual, die sie erdulden soll, erscheint ihr gering im Vergleich zu dem ewigen Leben und der Himmelskrone, die ihr winken. Der Erzähler führt uns in das Zimmer, wo das Mädchen entblößt und gottergeben auf dem Tisch liegt, während der Arzt sein scharfes Messer wetzt. In diesem Augenblick kommt das Gefühl des Erbarmens über den armen Heinrich, und als er durch eine Öffnung in der Tür die Jungfrau in ihrer gottgeschaffenen Schönheit erblickt, befiehlt er sie leben zu lassen, so bitter sie auch darüber klagt, daß ihr das Heil genommen werde. Das Liebliche vereinigt sich in dieser Situation mit dem Grauslichen. Als höchster Ausdruck der Liebe zu Gott erfüllt sich das, was den Genesenden mit der Magd fortan auf immer vereinigt. Der religiöse Fieberzustand des Mädchens bringt die Knospe ihrer Weiblichkeit zur Entfaltung. Der Unterschied zwischen Reich und Arm, zwischen Hoch und Niedrig wird durch die Gewalt des überströmenden Gefühls ausgefüllt.

Hauptman hat sich diese Scene in seiner Dramatisierung des Stoffes leider entgehen lassen und sich damit begnügt, uns in einer langen, warm empfundenen Erzählung des gesund Heimkehrenden einen Abglanz davon zu geben. Aber so sehr sie uns auch rührt und ergreift, fühlen wir doch, daß bei der Gliederung der Fabel das Drama als solches zu kurz gekommen und die Hauptschwierigkeit, die in dem Stoff lag, künstlich umgangen ist. An das Blutopfer des altdeutschen Gedichts mußten die Zuschauer unmittelbar herantreten, es selbst empfinden und erleben, wie der grausam mystische Vorgang nur eine Stufe bildet zu der Enthüllung des Wunders, das sich in den Herzen der Menschen vollzieht. Goethe und Hegel haben in der Erzählung Hartmanns einen Rest des fremdartigen gefunden, das sich für unser modernes Empfinden poetisch nicht rein auflöse. Goethe meinte sogar „er habe sich vom bloßen Berühren dieses Stoffes schon angesteckt geglaubt und ein Jahrhundert, das solche Motive sich gefallen lasse, müsse uns durchaus mit Abscheu erfüllen". Um so mehr mußte ein Dramatiker unserer Tage es als seine Aufgabe betrachten, die Figur der Magd psychologisch reicher auszuführen, als es im epischen Vorbild des Mittelalters geschehen ist.

In den großen Zügen der Charakteristik hat Hauptmann bei seiner Schilderung der Ottegebe zweifellos das richtige getroffen. Im Herzen des Mädchens steigt eine unwiderstehlich süße Gewalt auf seit den Tagen, da sie noch als Kind auf dem Hof der Eltern spielte und der Graf im Vollgefühl seiner Gesundheit und seines ritterlichen Glanzes sie scherzend sein „klein Gemahl“ nannte. Wie sie ihn nun wieder erblickt als siechen, in sich zerstörten Mann, der die Menschen flieht und Gott verwünscht, verwandelt sich alles Zarte, Unschuldige und Fromme, das tief in ihrer Seele lebt, in reines Begehren, ihm zu dienen, ihn zu erlösen, sich für ihn zu opfern. Die Miselsucht, die über das Land gekommen und weder Fürsten noch Bettler verschont, erscheint ihrer frommen Seele lediglich als Strafe für den Abfall von Gott. Wenn Gott selbst seinen Sohn für unsere Sünden den Weg nach Golgatha tun ließ, warum soll er nicht auch heute unschuldigem und freiwillig hingegebenem Blut die Kraft verleihen, als lauterer Brunnen des ewigen Heils zu wirken und eine aussätzige Hand fleckenlos und rein zu waschen? So bestürmt sie die Mutter mit Fragen, spricht von einem Meister in Salerne, der mit Blut heilt und hebt frostgeschüttelt das lange Küchenmesser, das jene fallen läßt, vom Boden wieder auf. Von da ab beginnt die Figur des Mädchens mehr in den Hintergrund zu treten. Im dritten Akt des Dramas erscheint sie überhaupt nicht auf der Bühne. Wir hören nur, daß sie den Kranken in seiner Wildnis vergeblich aufgesucht habe und, mit ihrem Opfermut zurückgewiesen, zu verschmachten und zu sterben drohe. Auch im nächsten Aufzug tritt sie erst in der letzten Scene bedeutungsvoll hervor, wenn sie sich in der Waldkapelle des Paters Benedikt zu dem Aussätzigen in seiner Verzweiflung wie eine Himmelserscheinung herabneigt, ihn auf die Stirn küßt und sich mit ihm auf den Weg macht. Aber alles, was sie seltsam und rätselhaft vor den Menschen, auserwählt und begnadet vor Gott erscheinen läßt, vereinigt sich doch zu höchstem dramatischen Ausdruck erst in jener Scene vor dem Meister in Salerne, die wir nicht zu sehen bekommen. Hauptmann ist in seinem neuen Stück zaghafter gewesen, als es sonst seiner Natur entspricht. Gerade die Schwierigkeit der Situation hätte ihn reizen müssen, diese drei Menschen, den Arzt, das Mädchen

und den Ritter, auf einem Punkt zusammenzubringen und dabei in den innersten Kern der Sage einzudringen, die Glorie der Menschenliebe aus den rauchenden Trümmern des Opferglaubens sichtbar emporsteigen zu lassen. Ein Mann wie Hebbel wäre durch solches Feuer mutig hindurchgeschritten und hätte sich eher die Hand abschlagen lassen, als auf diesen höchsten Preis des Dramatikers zu verzichten, denn auf der Bühne glauben wir im Augenblick der Entscheidung nur, was wir sehen.

Mit um so größerer Liebe hat Hauptmann die Figur des armen Heinrich behandelt, des ritterlichen Freundes von Kaiser Friedrich, der nie ohne ihn zur Tafel schritt, des Lieblings der Frauen, die sich um seine Pfänder rissen. Aus den Marmorhallen mit plätschernden Brunnen, dem Rauschen der Cypressen- und Cedernhaine, den jauchzenden Festen in Palermo und Granada hat er sich in den stillen Winkel im Schwabenlande verbannt, um bei seinem Meier Gottfried sein Schicksal abzuwarten und seinen letzten Willen aufzusetzen. Sein schriftkundiger „Dienstmann“ Hartmann von Aue nimmt das Pergament entgegen und gewahrt mit Schrecken die Veränderung im Aussehen seines Herrn, von dem er ein so ergreifendes poetisches Bild der Nachwelt überliefern sollte. Der reiche und jetzt so arme Heinrich schaudert bei dem Gedanken, daß er nun bald ebenfalls zu den Unglücklichen gehören werde, denen jeder ausweicht, wenn sie mit Stange und Klapper betteln gehen. Im dritten Akt sehen wir ihn in einer düstern Felsenwildnis hausen, vor einer Höhle kauern und mit Hacke und Spaten eine Grube ausschaufeln, die sein Grab werden soll. Sein sonst so treuer Knecht Ottacker erkennt ihn zuerst nicht und läuft dann vor der Berührung mit dem Aussätzigen erschreckt davon. Während Heinrich fortfährt sein Grab zu graben, schwirren die Gedanken an Vernichtung und Tod in seinem Gehirn wild durcheinander. Er will alles vergessen, was er je erlebt hat, in der Natur auf- und mit ihr untergehen. Natter und Kreuzspinne sind ihm liebere Gefährten als die Menschen. Als der Meier Gottfried und der Pater Benedikt ihn in der Wildnis aufsuchen und an den Jammer des Mädchens erinnern, erklärt er die Heilkunst des Arztes in Salerne für bloße Narretei, läßt das Echo Fluch und Hohn wiederholen

und verkriecht sich in sein Obdach, das Grab. Aber im nächsten Aufzug erscheint er schon wie ein Verbrecher, in Kapuze und Kutte verhüllt, in der Waldkapelle des Paters, den er um Rettung anfleht, da der Wille zum Leben wieder in ihm erwacht ist. Jetzt dünkt ihn seine Heilung nicht mehr unmöglich und er ruft sein „klein Gemahl" als Mittlerin an. Dann klafft die erwähnte Lücke in der Dichtung, wir warten vergebens, daß sich das Erlösungswerk vor unseren Augen vollziehe und erhalten dafür einen nicht ausreichenden Ersatz.

In einer langen Erzählung schildert Heinrich seinem Freunde Hartmann den Hergang. Als ihn der erste Strahl der Gnade streifte und eine Heilige zu ihm niederstieg ward er gereinigt: „Das Gemeine stob aus der verdumpften und verruchten Brust, der mörderische Dunst der kalten Seele entwich, der Haß, der Rachedurst, die Wut, die Angst, die Raserei, mich aufzuzwingen den Menschen, sei's auch durch gemeinen Mord, erstarb." Als das Kind seinen Entschluß zu erkennen gab traf ihn der andere Strahl der Gnade: „Mir im Blut begann ein seliges Drängen und ein Gären erstandner Kräfte, die erregten sich zu einem starken Willen, einer Macht in mir, fast fühlbar gegen mein Siechtum streitend. — So rangs in mir! Noch ward ich nicht gesund, doch fühlt ich eins, daß ich es mußte werden — oder mit ihr den gleichen Tod bestehn." Und als das Furchtbare geschehen, das Blut der Reinen zu seiner Genesung fließen sollte, als er sie wie Eva nackt und fest ans Holz gebunden sah traf ihn der dritte Strahl der Gnade: „Das Wunder war vollbracht, ich war genesen! Hartmann, gleich wie ein Körper ohne Herz, ein Golem, eines Zauberers Gebilde — doch keines Gottes — tönern oder auch aus Stein ... oder aus Erz bist du, solange nicht der reine, grade, ungebrochene Strom der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen in die geheimnisvolle Kapsel, die das echte Schöpfungswunder uns verschließt, dann erst durchdringt dich Leben. Schrankenlos dehnt sich das Himmlische aus deiner Brust, mit Glanz durchschlagend deines Kerkers Wände, erlösend und auflösend — dich! die Welt! in das urewige Liebes-Element."

Das Ende des Dramas im Schloß von Aue mit dem Ge-

nesenen, der sich und der traumumfangenen Ottegebe die Krone aufsetzt, während die Ritter ihm huldigen und er selbst ausruft: „Los bin ich von dem Bann! Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!“ ist rein lyrischer Natur und bildet keinen organischen Abschluß der Dichtung. Gewinnt Ottegebe auch nur im geringsten an innerer menschlicher Schönheit und Erhabenheit, daß sie in prunkenden Kleidern und mit dem Abzeichen der Macht vor einer Schaar von Reisigen, die ihr dienen wollen, vor uns erscheint? Daß sie Weib geworden ist und mit ihrem Glauben und Tun auf diese arme, kalte Welt etwas von dem Allerbarmen der Gottheit herabbeschworen und es in sich verkörpert hat, darin liegt ihr Wesen und ihre Größe. Nicht auf einem Thron, der von Höflingen und ihren unwahren Gefühlen umgeben ist, gebührt ihr ein Platz, sondern ausschließlich am Herzen des Mannes, für den sie alles zu opfern bereit war und alles gewonnen hat. Und kann Heinrich nach dem Unaussprechlichen, das ihm mit zauberischer Gewalt glühend und läuternd durch die Seele gegangen ist, an der Pracht und Macht des Herrschers noch länger Gefallen finden, ihr auch nur das Geringste von dem inneren Besitz, der ihm im Busen gereift ist, opfern wollen? Er hat ja den Jammer seiner früheren Macht und Herrlichkeit kennen gelernt und begriffen, daß die beneideten Kinder des Glücks gedemütigt werden und kein noch so großer Besitz sich mit dem Göttlichen einer reinen Liebe vergleichen läßt. Ist sie wirklich das Höchste, was das Leben zu bieten vermag und hat Heinrich ihren unendlichen Wert erkannt, so muß er die andern Güter der Welt verachten, den Ruhm verlachen, Herrschaft und Krone aufgeben und in der Stille der Natur, fern von den Eitelkeiten der Menschen, eine Stätte suchen, wo er in dem irdischen Paradies seiner Liebe zu Ottegebe den seligen Traum weiter träumen kann. Aber wie Hauptmanns feine und verschlossene Natur den dramatischen Gedanken des Stoffes nicht voll erfaßt hat, so ist er uns auch die menschliche Größe dieses Ausgangs schuldig geblieben, der durch die Anlage der Dichtung gebieterisch gefordert wurde. Sie enthält ein Stück zartsinniger Poesie, aber eine gebrochene dramatische Seele und der Gedanke, der sie leitet, ist nicht zu Ende geführt.

# Zwei Dramen von Hermann Sudermann.

Hermann Sudermann ist mit seinem vieraktigen Schauspiel „Johannisfeuer“ im Oktober 1900 vom Deutschen Theater zu der Bühne zurückgekehrt, auf der er vor einem Jahrzehnt mit der „Ehre“ seinen ersten großen Erfolg als dramatischer Autor erlebte und der er bis zum „Glück im Winkel“ treu geblieben war. Wie die „Schmetterlingsschlacht“ am Lessing-Theater dem Dichter schwere Stunden verursachte, weil er sich vom Publikum und der Kritik falsch verstanden wähnte und zum Teil der Darstellung Schuld an dem halben Erfolg gab, bildete für ihn auch die Aufführung der „Drei Reiherfedern“ im Deutschen Theater eine trübe Erinnerung. Zum erstenmal sah er sich von demselben Publikum, das ihn von einem talentvollen, aber wenig bekannten Erzähler zu einem gefeierten Bühnenschriftsteller gestempelt hatte, gänzlich im Stich gelassen, obwohl er gerade dieses Stück für sein bestes hielt, weil für ihn die stärkste Gedankenarbeit damit verbunden war. Dieser Rückschlag mußte ihm um so unbegreiflicher erscheinen, als er schon mit dem „Johannes“ von der Schilderung des modernen Gesellschaftslebens zur Darstellung einer weltgeschichtlichen Völkerbewegung vorgeschritten war und dafür die lebhafteste Anerkennung gefunden hatte. Aber von den vielen tausenden Zuschauern, die ihn in Berlin auf seinem phantasievollen Zuge nach Jerusalem und Galiläa, zu dem Hosiannah bei der Einkehr des Erlösers begleitet hatten, wollte sich nicht ein kleiner Bruchteil dazu verstehen, ihm in das düstere Sagenreich zu folgen, das er an der samländischen Küste aufgebaut und mit dem Klang seiner ideenreichen, aber schweren Verssprache erfüllt hatte.

Es wäre töricht, diese völlige Verschiedenheit des Eindrucks,

den der Dichter im Lauf eines Jahres mit zweien seiner Werke hinterlassen hat, dadurch zu erklären, daß seine schöpferische Kraft plötzlich eine wesentlich schwächere geworden sei. Der rein äußere Erfolg, so unentbehrlich er dem dramatischen Dichter auch ist, kann doch niemals einen Maßstab für den künstlerischen Wert einer Bühnenschöpfung abgeben, denn wie oft ist ein absprechendes Urteil bedeutenden Talenten gegenüber umgestoßen und der richtige Gesichtspunkt erst später gefunden worden! Das schlimme liegt bei solchen Erfahrungen wesentlich darin, daß der Autor die Sicherheit und Freudigkeit des Schaffens verliert, daß er nicht mehr mutig und unbefangen nach höheren Zielen strebt und im Fluß der Arbeit durch allerlei Zweifel und das Gefühl der Verantwortlichkeit unterbrochen wird. In solchen kritischen Wendepunkten darf der Dichter es als ein Glück preisen, wenn er einen Stoff findet, der nicht aus unbestimmter phantastischer Ferne hergeholt ist, sondern ihm wie sein eigenes Leben klar vor der Seele steht und Mißverständnisse von vorne herein auszuschließen scheint.

Einen solchen festen Punkt für neues dramatisches Schaffen glaubte Sudermann in unmittelbarer Anlehnung an seine Heimatprovinz, in seiner starken Liebe zu ostpreußischer Art und Sitte zu finden. Er ist nicht nur aus dem Volksleben an dem Grenzgebiet zwischen Deutschland und dem Slaventum hervorgegangen, sondern verdankt ihm auch viele seiner schönsten dichterischen Anregungen. Dort gestaltete er seine ergreifende Erzählung von „Frau Sorge", deren Kind er selbst war, und fand aus historischen Überlieferungen die Fabel zu einem seiner gelungensten Bücher, dem „Katzensteg". Auch in dem Roman „Es war" und an vielen Stellen seiner Dramen erkennt man, selbst wenn nicht ausdrücklich darauf hingewiesen wird, die charakteristischen Farben und die herbe Kraft des ostpreußischen Wesens. In diesen Boden, aus dem er so oft frische Kraft in sich aufgenommen hatte, beschloß er, als er wieder an die Bühne dachte, sich nochmals ganz zu versenken, sein Thema nicht phantastisch zu verallgemeinern oder sich ins Symbolische zu versteigen, sondern ausschließlich das zu schildern, was er selbst erlebt und gesehen hatte. „Johannisfeuer" spielt in Ostpreußen auf dem Lande, wobei die frühesten Erinnerungen des Dichters eingreifen. Das Hunger-

jahr 1867, das die Provinz so unsagbar heimsuchte, und staatliche Hülfe zur Notwendigkeit machte, all das bittere Elend, das viele Familien an den Rand des Abgrundes brachte und auch den Städtern große Opfer auferlegte, stehn im Hintergrund der Handlung und geben den auftretenden Personen die harte, bis zur Verzweiflung gehende Entschlossenheit, mit der sie ihr Recht und ihr Glück ertrotzen. Sudermann war, als diese Katastrophe über Ostpreußen hereinbrach, ein zehnjähriger Knabe, also alt genug, um eine deutliche Erinnerung an die Entbehrungen zu bewahren, an denen es bei dem bescheidenen Leben in seinem elterlichen Hause nicht gefehlt haben wird. Aber auch Königsberg, die alte Krönungs- und Universitätsstadt, wo der Autor in den akademischen Hörsälen seine wissenschaftliche Ausbildung genoß und die ihn zum erstenmal in größere Lebensverhältnisse einweihte, spielt in der Handlung mit.

Die Sorge um den ländlichen Bestand hat den alten Gutsbesitzer Vogelreuter hart und borstig gemacht und in ihm jenen patriarchalischen Stolz und Eigensinn groß gezogen, vor dem sich die ganze Umgebung ducken soll. Er ist ein guter Hausvater, will aber, daß seine Leute alles von ihm wie ein Gnadengeschenk empfangen. Als sein Schwager, der Bruder seiner Schwester, seinen Gläubigern die Zinsen nicht mehr bezahlen konnte und sich eine Kugel durch den Kopf jagte, war er sogleich bereit, die Ehrenscheine des Verstorbenen einzulösen. Aber wenn er seinen Neffen unterstützte, so tyrannisiert er ihn noch mehr. Als es einmal wegen des Besuchs der Kirche zum Abendmahl zwischen beiden zum Streit kam, wurde auf der einen Seite die Reitpeitsche geschwungen, auf der andern Seite das Messer gezückt. Der junge Mann hat es mittlerweile zum Stadtbaumeister in Königsberg gebracht. Während er sich nach einer Frau umsieht, ist es ihm selbstverständlich, daß er sie nur im Hause Vogelreuters finden könne. Aus Dankbarkeit für die empfangenen Wohltaten verlobt er sich mit der Tochter seines Onkels, einem albernen Närrchen, das nur lacht und schwatzt, von dem er aber hofft, daß sie sich aus einem Spielkameraden allmählich zu einer tüchtigen Lebensgefährtin entwickeln werde. Innerlich fühlt sich der Baumeister aber weit mehr zu der Pflegetochter Vogelreuters, Marikke, hingezogen, die den Kosenamen Heimchen erhalten hat. Sie denkt

immer nur an andere, nie an sich, reist mitten in der Nacht nach Königsberg, um dem Brautpaar die Wohnung einzurichten, und wirtschaftet von früh bis spät in aufopfernder Weise. In jenem Hungerjahr, an das immer wieder erinnert wird, hat Vogelreuter, weil er fürchtete, daß seine Ehe kinderlos bleiben würde, Heimchen als kleines Mädchen ihrer Mutter, einer zerlumpten und betrunkenen litauischen Bäuerin, auf der Landstraße abgekauft. Das alte Weib, dem jeder aus dem Wege geht und das nur von Diebstahl lebt, muß ab und zu immer wieder durch den Gendarm von Haus und Hof weggebracht werden. Aber in Heimchen regt sich das Gefühl des Kindes, das nach seiner Mutter verlangt. Wenn sie im Hause ihrer Wohltäter unermüdlich wirtschaftet, summt sie wohl, ohne es selbst zu wissen, eines jener litauischen Liederchen oder „Dainos" vor sich hin, denen bereits Lessing eine reizende Einfalt und naiven Witz nachrühmte, die Herder in seinen „Stimmen der Völker" zu sammeln anfing und später Männer wie Rhesa und Nesselmann trefflich übersetzten. Das Wiedersehen zwischen Heimchen und ihrer Mutter ist ein trauriges, denn die alte Weßkalene hat, während sie sich einen Schnaps ausbittet, nichts Eiligeres zu tun, als sich einige Stücke Wäsche unter die Schürze zu hängen. Man gibt ihr ein Goldstück, damit sie verschwinde, aber sie findet sich später wieder ein und muß endlich doch mit Gewalt fortgeschafft werden. Wir meinen, es wäre zweckmäßiger und liebevoller gewesen, wenn man das unglückliche Geschöpf aus dem Elend der Landstraße herausgezogen und in irgend einem Armenhause oder einer Anstalt untergebracht hätte.

Sudermann überträgt den Gedanken, von dem er sich in der „Heimat" leiten läßt, auch auf dieses Stück. Er schildert in der Figur des Gutsbesitzers Vogelreuter den eigensinnigen Stolz des Familienoberhaupts, dem alles ohne Besinnen gehorchen muß und das jedes individuelle Denken unterdrückt. Das Geld, das in seinem Beutel reichlich klingt, ist nach seiner Meinung Beweis genug, daß er in allen Stücken recht hat. Gerade in diesem Punkt gerät er aber mit seinem Neffen, als es sich um die Mitgift für seine Tochter handelt, hart an einander. Der Baumeister hat schon früher, als es ihn ein Opfer seiner Überzeugung kosten

sollte, eine Unterstützung von dem Starrkopf zurückgewiesen und nun trumpft er darauf, daß er seine Tochter selbst ernähren könne. Man sollte meinen, daß darin gar kein Grund zu so heftigen Auseinandersetzungen liege, wie sie in dem Stücke vorkommen, denn der Baumeister braucht die Summe, die ihm aufgedrungen wird, nur irgendwie festzulegen und nicht anzurühren. Aber der Dichter will, daß die Beiden, wenn von der Mitgift die Rede ist, immer wieder aufeinanderplatzen, um den späteren Verlauf der Handlung besser zu motivieren. Heimchen wie der Baumeister sind nämlich Notstandskinder, wie es in dem Stücke heißt. Auf ihnen lastet das Gefühl der Abhängigkeit und Dankbarkeit. Sie sollen ihr Schicksal nicht selbst bestimmen, sondern immer nur tun, was andere für richtig halten. Aber der Baumeister wird uns gar nicht als ein so schwächlicher Charakter geschildert, der einem tüchtigen, ihm geistesverwandten Mädchen wie Heimchen entsagen und mit einem Gänschen vor den Traualtar treten könnte, nur weil es der Onkel so wünscht. Ja, wenn der alte Vogelreuter noch eine Persönlichkeit wäre, vor der man sich wirklich fürchten könnte! Aber dieser dickbäuchige Brummbär, der die eine Hand drohend ballt und gleich darauf mit der anderen liebevoll streichelt, der nur Kindereien halber zornig wird und für das Stück zum Schluß nur so viel bedeutet, daß er sich den schwarzen Rock für die Trauung seiner Tochter anzieht, ist wirklich nicht aus dem Holz des alten Musikers Miller, des Tischlers Anton, des Erbförsters, nicht einmal aus dem des Oberstleutnants Schwartze geschnitzt, um im Bereich seines Gutes alles auf den Kopf stellen zu können.

Aber Sudermann hat es nun einmal gewollt und zieht die Folgerungen dieser falschen Konstruktion seines Stückes, ohne sich klar zu werden, daß der psychologische Riß in dem Stück sich von Akt zu Akt immer mehr erweitern und schließlich zu einer ganz unmöglichen Situation führen müsse. Der Architekt und Heimchen, die zu einander passen und für einander schwärmen, — das Mädchen hat in der Bibliothek des Mannes ein an sie gerichtetes Gedichtbuch entdeckt — sehen sich mit unerfüllten Wünschen an, als die Johannisnacht anbricht und überall im Dorf die Freudenfeuer, die flammenden Erinnerungen an heidnische Zustände, angezündet werden.

Der junge Pfarrer Haffke, der bei der Verheiratung von Vogelreuters Tochter die Traurede halten soll, schwingt sich, während die Bowle in die Gläser gefüllt wird, zu einer Rede auf, in welcher er auch dieser Feier einen christlichen Gedanken abgewinnt und an die ewigen Gebote der Liebe erinnert. Die treue Seele, die das alles zögernd und stockend, aber voll wahrer Empfindung im reinsten ostpreußischen Dialekt vorbringt, macht dadurch einen sichtbaren Eindruck auf die Familie, und als der Pfarrer schüchtern vor Heimchen hintritt und ihr seine Liebe erklärt, sagt diese nicht nein, sondern will nur die Trauung des anderen Paares für ihre eigene Verlobung abwarten. Aber in der heißen Nacht, während draußen die Holzstöße angezündet werden und der Punsch das Blut erhitzt, vergißt der Baumeister ganz und gar, daß er eine Braut hat und die Gastfreundschaft seiner künftigen Schwiegereltern genießt, die schon früher seine nächsten Verwandten waren. Die Johannisnacht, in der jeder einen Wunsch frei hat, das ist sein Element! Da wird der Hexenglaube in ihm wieder lebendig, da zieht das wilde Heer durch die Lüfte und das tolle heidnische Blut, das sonst durch die Gebote der Bildung und Sitte zum Schweigen gebracht wird, drängt sich wenigstens einmal im Jahr vor zur Erfüllung verbotener Wünsche, sollte darüber auch das alte Chaos wiederkehren. Heimchen, das brave altjüngferliche Heimchen, dies Sinnbild der Ordentlichkeit und Tüchtigkeit, von der niemand erwartet hätte, daß sie sich ihr Ideal selbst zertrümmern würde, bleibt des Nachts mit ihm allein im Zimmer und entschließt sich, anstatt um ein, erst um vier Uhr des Morgens nach Königsberg zu fahren. In heißen Küssen stehlen die Notstandskinder Sudermanns sich ein Glück, das sie sich als gesetzte Menschen in der Ehe hätten ehrlich verdienen können.

Will man mit dem Dichter schon so weit gehen, so ist es doch unmöglich, den Schluß des Stückes gelten zu lassen. Der Baumeister, auf dessen Lippen noch die Küsse der vergangenen Nacht brennen, hat nicht den Mut, den alten Vogelreuter davon zu unterrichten, daß er seine Tochter nicht liebt, sondern sieht zu, wie alles zur Trauung vorbereitet wird. Eine Stunde vorher weiß er noch nicht, was er will, und fragt Heimchen, ob sie ihm folgen möchte. Aber das Mädchen schüttelt den Kopf und beschließt, einen

andern Weg zu wandeln. Sie erklärt dem verblüfften Pfarrer, daß sie ihr Wort zurücknehme. In die große Welt, nach Berlin möchte sie ziehen und bis zum Umfallen arbeiten, solange es geht. Daß sie dabei umkommen werde, braucht niemand zu befürchten, denn sie sei ein Notstandskind und habe Bast an den Fingern. Das Unglaubliche tritt ein. Der Architekt ergreift die Hand seines ostpreußischen Gänschen und geht mit ihr zur Kirche. Die Alten folgen dem Brautpaar in ihrem Sonntagsstaat. Heimchen bleibt im Zimmer zurück, sieht den geliebten Mann mit einer anderen in der Tür verschwinden, hält die Tränen zurück, beißt aber verzweifelt auf das Taschentuch, das sie sich in den Mund gesteckt hat. Darüber fällt der Vorhang. Wir brauchen nicht zu betonen, daß ein solcher Schluß weder dem Stoff an sich noch den Erwartungen entspricht, die wir für die Arbeit eines so ernsten und männlichen Dichters wie Sudermann hegen. Wir haben im Laufe eines Jahrzehnts seine Arbeiten mit der größten Freude begrüßt, nicht nur ihren Inhalt ausführlich gewürdigt, sondern ihn auch selbst gegen ungerechte Angriffe verteidigt, weil wir seinen Mut in Behandlung moderner Probleme, sein rüstiges Vorwärtsschreiten zu künstlerischen Höhepunkten und seine theatralische Geschicklichkeit besonders schätzten. Aber in dem „Johannisfeuer" finden wir von diesen guten Eigenschaften seines Talentes nur wenig wieder. Die Handlung ist von vorne herein unklar angelegt und das Ende schwächlich und sentimental. Der Baumeister, den wir nach seinem Reden und Handeln zunächst für einen ganzen Kerl halten mußten, entwickelt sich zu einer traurigen Halbnatur mit ewig schwankenden Herzensempfindungen zwischen seiner Braut und seiner Jugendfreundin und wird geradezu erbärmlich, wenn er vor dem Traualtar seine Frau küßt, obwohl er die Nacht vorher mit seinem anderen Weibe durchrast hat. Darin liegt zugleich etwas Lüsternes und Kraftloses, das auch die wärmsten Verehrer des Dichters verstimmen und ihnen die Freude an der Arbeit verderben mußte, nachdem sie ihr bis dahin im Lessingtheater die beste Aufnahme bereitet hatten. Unzweifelhaft war es Sudermanns Aufgabe, für solche wirre Leidenschaften und ungezügelte Charaktere, wie er sie in seinem Stück schildert, einen tragischen Ausgang zu finden.

Wozu hat er denn sonst die Erinnerung an Meyerbeers „Afrikanerin“ mit der sterbenden Selica unter den herabfallenden Blüten des Manzanillobaumes heraufbeschworen? Heimchen hatte die Oper in Königsberg gesehen und sich unter einem Tulpenbaum in die Rolle der verlassenen Königin kindlich schwärmend hineingelebt. Nun, da aus dem Scherz Ernst geworden ist, möchte sie sich zu etwas Großem entwickeln, zu einer Art Nora, aber wir fürchten, daß sie nicht aus dem Geist Ibsens, sondern aus dem der Frau Birch-Pfeiffer geboren ist und der Welt nicht viel zu sagen hat.

Die Aufführung im Lessingthater litt zunächst daran, daß der ostpreußische Dialekt, auf den Sudermann in diesem Stück besonderen Wert legt, nur unvollkommen getroffen wurde. Völlig beherrschte ihn nur der Darsteller des Hilfspredigers Haffke, der guten Seele, der alle Menschen gleich sympathisch sind, der gegen die heidnischen Versuchungen des Johannisfeuers gefeit ist und mit Heimchen eine ehrbare christliche Ehe eingehen möchte. Das halb Rührende, halb Komische dieser Figur hatte der Künstler treffend wiedergegeben, was allerdings nicht sonderlich überraschen konnte, da er in Ostpreußen gelebt hat. Dieser Haffke klafft aber wie so Vieles in dem Stück auseinander, man weiß oft nicht, ob er naiv ist oder einen Witz machen will. Sudermann läßt ihn an einer Stelle sagen: „Von meinem Vater hab' ich auch die gemeine Aussprache!“ Merkt der Dichter nicht, daß er dadurch seiner Figur das Unbefangene, die holde Ahnungslosigkeit nimmt, die den wesentlichsten Teil ihrer Charakteristik bilden müßte? Wer fühlt, wie schlecht er spricht, ist auf dem besten Wege, diesen Fehler abzulegen. Haffke soll aber eine Aussprache haben wie jemand, der im Leben niemals aus dem Ostpreußentum herausgekommen ist, und dazu gehört doch, daß er diese Eigentümlichkeit, die andern lächerlich erscheint, grade für etwas sehr Schönes hält. Man hat das Gefühl, das sich im „Johannisfeuer“ der Romanschriftsteller stärker als der Dramatiker bemerkbar macht, daß Situationen, die sich nur bei breiterer Ausführung erklären lassen, in der knappen theatralischen Fassung unklar geblieben sind und daß an dem Punkt, wo der Dichter den Vorhang fallen läßt, der interessanteste Teil der Handlung eigentlich erst anfängt.

* * *

Das neue, im Februar 1902 im Deutschen Theater gespielte Drama „Es lebe das Leben" von Hermann Sudermann behandelt Situationen, die in mancher Beziehung an die ersten Bühnenarbeiten des Dichters erinnern, wenn seine Auffassung des Stoffes auch eine wesentlich andere geworden ist. Wir bewegen uns darin fast ausschließlich in aristokratischen Kreisen, die in ihren Gesinnungen von einem abgeschlossenen Standesgefühl bestimmt werden, während eine moderne Weltanschauung mahnend und drohend an ihre Tür klopft. Es entsteht die Frage, wie diese Prinzen, Grafen und Barone sich zu verhalten haben, wenn jemand von ihnen bei einer Ehrensache an einem empfindlichen Punkte getroffen wird, wo sein Privatleben mit seiner Stellung in der Öffentlichkeit eng verbunden ist. Es kehrt also ein Thema wieder, das der Autor in seiner Jugend mit so starkem Erfolg angeschlagen hat. Damals wollte er zeigen, daß durch das Wort Ehre kein feststehender Begriff gedeckt wird, daß er vielmehr je nach den Nationen und Klassen, auf die er sich bezieht, einen wesentlich verschiedenen Inhalt bekommt. Es lockte Sudermann, die Sitten und Empfindungen von Vorderhaus und Hinterhaus zu vergleichen und in seine Schilderungen einen Geist von Skepsis und Ironie hineinzulegen, der die Wichtigkeit dieser ganzen Angelegenheit überhaupt in Frage stellt. Sein neues Stück ist aber ohne jeden humoristischen Beigeschmack und nimmt zu dem Thema eine klare und bis zur Unerbittlichkeit entschiedene Stellung. Es gräbt die Wurzeln des Konflikts, um den es sich handelt, tief aus und läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß die Abrechnung über sein Tun und Lassen niemandem im Leben erspart bleibt. Ein Glück, das nur noch in der Erinnerung gebrechlich weiter besteht, zerstäubt plötzlich in lauter Atome. Die Voraussetzungen der Schuld, in die sich zwei Menschen verstrickt haben, werden grausam enthüllt und die Hand des Schicksals streckt sich aus, um ein Opfer zu verlangen. Wie Sudermann das Motiv aus der „Ehre" in seiner neuen Arbeit vertieft und künstlerisch gehoben hat, so ist es ihm auch gelungen, den Ehebruch in „Sodoms Ende" auf Leidenschaften zurückzuführen, die nicht nur mit Wallungen des Bluts, sondern auch mit geistigen Interessen zusammenhängen. Die schuldige Frau sieht, wie die Schatten des

Vergangenen sich immer tiefer über sie senken, sie erkämpft sich jeden Tag aufs neue ihr bischen Ruhe und schwebt in beständiger Angst unter der Last dessen, was ihr Gewissen bedrückt. Als Mutter will sie gut machen, was sie als Frau in der Verwirrung von Kopf und Herz gesündigt hat und von dem Glück ihrer Tochter alles Störende und Unreine fernhalten. Sie zahlt endlich, als der Tag der Vergeltung kommt, mit ihrem Dasein und sucht den Tod zu versöhnen. Sie stirbt, weil sie sich ausgelebt hat und den retten will, der zum Schaffen und Wirken bestimmt ist. Der Sinn des Titels ist also so zu verstehen, daß am Baum des Lebens das dürre und mürbe Gezweig abfallen soll, damit die gesunden Triebe die Möglichkeit gewinnen, sich kräftig weiter zu entwickeln.

Wie in den meisten Gesellschaftsdramen von Ibsen, liegt auch bei Sudermann der Anstoß zu der tragischen Entwickelung, die uns beschäftigt, weit zurück. Man könnte das ganze Stück einen letzten Akt nennen, der in fünf großen Scenen an uns vorüberzieht. Den Hintergrund bilden parlamentarische Kämpfe und soziale Strömungen aus der unmittelbaren Gegenwart, das Agrariertum und die immer weiter vordringende Arbeiterpartei. Ein gutmütiger, etwas robuster Graf von Kellinghausen hat sich durch seine Frau, Beate, überreden lassen, sein Mandat im Reichstag den Wählern wieder zur Verfügung zu stellen und seinen besten Freund, Baron von Völkerlingk, dessen Sohn mit seiner Tochter verlobt ist, als Nachfolger zu empfehlen. Der Baron hat mit dem Sitz im Parlament sein Ziel erreicht, und während er Frau Beate seine Agitationsreise von Dorf zu Dorf schildert, erfahren wir, daß zwischen beiden früher ein Liebesverhältnis bestanden hat, an das sie sich in wehmütiger Stimmung wie an ein „Skelet im Hause" erinnern. Die Frau ist physisch und seelisch gebrochen, ein Rätsel für ihre Umgebung und ein Gegenstand für die beständige Sorge des Arztes, der ihr Ruhe und Zerstreuung empfiehlt. Während sie in der Liebe zu ihrem Kinde aufgeht und an dem Baron nur noch ein freundschaftlich förderndes Interesse nimmt, steht sie mit dessen Frau, Leonie, deren ganzer Ehrgeiz sich in dem Erringen einer gesellschaftlichen Stellung ausdrückt, auf gespanntem Fuße, denn diese sagt es ihr ins Gesicht, daß ihr durch jene zuerst der Mann genommen und dann sogar der eigene Sohn

entfremdet worden sei. Da wird in dem Bericht über eine sozialistische Wahlversammlung allerlei Pikantes über das Haus des Grafen von Kellinghausen und die Beziehungen der Frau zu seinem Hausfreunde erzählt. Es stellt sich heraus, daß in den Händen der gegnerischen Partei Briefe im Original vorhanden sind, die an dem Zutreffenden dieser Verdächtigung keinen Zweifel lassen. Das Blatt wird in die Häuser geschickt, wo sein Inhalt am meisten Aufsehen erregen muß und zwar zu einer Zeit, als der Baron bei den Debatten über die Ehescheidungsfrage im Namen seiner Fraktion eine Rede über die Heiligkeit der Ehe halten soll. Bei einem Gespräch, das zufällig über die Notwendigkeit des Duells oder die Verteidigung der Ehre durch das Gesetz geführt wird, erfährt der Graf etwas von dem Gewitter, das über seinem Hause steht.

Der dritte Akt bringt die für das Drama entscheidende und im theatralischen Sinne beste Scene zwischen dem beschimpften Ehemann, der Frau und dem Freund, wobei aus allerlei Vermutungen und Andeutungen endlich der wahre Tatbestand herausgeschält wird. Der Graf will den Burschen, der ihm mit dem Zeitungsbericht den Schmutz der Straße in seinen Salon geworfen hat, vor die Gerichte fordern, in der Annahme, daß er dem Wahrheitsbeweis, mit dem man ihm droht, mit Ruhe entgegensehen könne. Er fordert von seinem Freunde das Ehrenwort, daß zwischen ihm und seiner Frau nichts Bedenkliches vorgefallen sei und der Baron steht im Begriff, seinem Wunsche zu entsprechen, als die Frau dazwischentritt und die Wahrheit bekennt. Während der Graf, in seinen tiefsten Empfindungen getroffen, und vor Wut schäumend, auf den treulosen Freund losstürzt, erinnert er sich des anderen Ehrenworts, mit dem er sich selbst seinen politischen Freunden gegenüber verpflichtet hat, daß der Partei aus dieser Angelegenheit nicht der mindeste Schaden erwachsen würde. Ein Duell ist also unter diesen Bedingungen unmöglich und der Baron erkennt, daß für ihn nur ein Ausweg übrig bleibe, der Selbstmord. So einfach durfte aber das Drama nach dem Plan des Dichters nicht ausklingen, der die schuldige Frau in den Vordergrund der Handlung rücken und die Größe ihres Charakters durch eine rührende Opfertat beweisen wollte. In dem Wirken und Schaffen ihres Freundes hat sie seit

fünfzehn Jahren eine belebende Flamme entzündet, sein Selbstvertrauen gehoben, seine Mißstimmung fortgelächelt und ihn zu energischem Handeln angefeuert. Darf sie jetzt ruhig mit ansehen, wie dieses Licht, das ihr Dasein erhellt, durch ihre Schuld plötzlich erlischt, soll sie sich selbst, innerlich tot, weiter durch das Dasein schleppen? Sie eilt zu ihm und empfindet es als unsagbares Glück, daß er am Leben ist, und nun wühlen beide noch einmal in der Asche ihrer Erinnerungen, indem sie sich ihre Briefe aus glücklicher Zeit vorlesen. Nur um eins hat sie ihn zu bitten, daß er morgen zum Frühstück mit anderen Herren im Hause ihres Mannes erscheine, damit allerlei Gerüchte, die im Klub durchzusickern beginnen, von vornherein niedergeschlagen werden. Das Stück endigt mit einer häßlichen und abstoßenden Komödie, die wir nicht verstehen und den Beteiligten auch nicht zutrauen. Zwischen schäumenden Champagnergläsern und harmlos fröhlichen Gästen sehen sich diese drei Menschen noch einmal lächelnd ins Gesicht, der Graf, der alle Vorbereitungen für die Trennung seiner Frau trifft, Beate, die das Opfer ihrer Persönlichkeit bringen will, und der Baron, der wie ein zum Tode Verurteilter im Geist schon die Richtstätte vor sich erblickt. Der Baron feiert wie geistesverwirrt seinen parlamentarischen Ehrentag als Redner und dankt dem Hausherrn für alle Förderung, die dieser ihm hat zu teil werden lassen. Der Graf bringt, obwohl innerlich verzweifelt, einen Toast auf seinen sieggekrönten Freund aus. Endlich erhebt sich Frau Beate leichenblaß und huldigt dem Leben, indem sie das Glas Champagner aus ihrer Hand klirrend zu Boden fallen läßt. Sie zieht sich von den Gästen zurück und gleich darauf hört man draußen einen dumpfen Fall. Der herbeigerufene Arzt kann nur feststellen, daß der Tod sofort eingetreten ist. Aus einem Brief, den sie hinterlassen hat, geht hervor, daß sie, um jede Spur ihres Vorhabens zu verwischen, bei dieser fröhlichen Tischgesellschaft sich durch Gift das Leben genommen habe: „Ich tue es, weil ich fühle, daß ein Opfer fallen muß. Besser ich, als er — denn er hat sein Werk zu vollbringen, ich aber habe mein Leben ausgelebt."

„Es lebe das Leben" ist weitaus das längste Stück, das wir von Sudermann besitzen. Seine Darstellung beanspruchte im

Deutschen Theater bei einer einzigen Pause die unverhältnismäßig lange Zeit von dreieinhalb Stunden und stellte dabei große Ansprüche an die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Die Art, wie der Dichter seinen Stoff nach allen Richtungen voll auszuschöpfen suchte, führte ihn zu einer breiten Ausmalung jeder einzelnen Situation, zu einer dickflüssigen Entwickelung der Handlung, die mehr dem ruhigen Verlauf eines Romans als der scharf einsetzenden Gliederung eines Dramas entspricht. Die Höhepunkte, zu denen sich ein Theaterstück notwendig zuspitzen muß, treten nicht genügend hervor, während dem Episodischen eine größere Wichtigkeit zuerkannt wird, als für das Verständnis des Ganzen erforderlich ist. Vielleicht ist es aber die ausdrückliche Absicht des Dichters gewesen, die gröberen stofflichen Wirkungen abzuschleifen und bei seinem Publikum den Eindruck des Sinfonischen, bei dem alle Stimmen durcheinanderklingen, oder etwas von einem Musikdrama im Wagnerschen Sinne hervorzurufen, in dem bestimmte Leitmotive wiederkehren. Im Gehirn der Frau spuken nicht zufällig Gedanken, die der Bayreuther Meister verarbeitet hat. In ihren Briefen an den Geliebten findet sich die Wendung, mit dem Brünnhilde den strahlenden Siegfried in die Welt ziehen läßt: „Zu neuen Taten, teurer Helde" und wenn er vor ihr niedersinkt und das Gesicht in ihrem Schoß verbirgt, erinnert sie sich eines Wortes, das Hans Sachs in den „Meistersingern" dem kokettierenden Evchen gegenüber humoristisch gebraucht: „Von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig' Stück". Das Citat wirkt aber in diesem sentimentalen Zusammenhang wie ein falsches Licht und ist fast gefährlich für den ernsten Eindruck, den die Scene auf die Zuschauer machen soll. Die Gedankenschwere, die auf dem Dialog auch an Stellen lastet, über die jeder andere Dramatiker leicht hinweggleiten würde, erscheint wie üppiges Rankenwerk oder glitzerndes Geschmeide am unrechten Platz. „Du hast mir mein neues Leben aufgebaut", sagt Beate gleich zu Anfang des Stücks zum Baron, „schwer zu tragen freilich, wie der Weinstock schwer an seinen Trauben trägt". Ihr Geliebter erinnert sie an jenen indischen Büßer, der auf die Frage: „Warum lebst du?" die Antwort gab: „Weil ich gestorben bin . . ." und mit diesem Ausspruch schließt der Baron nach dem Selbstmord der

Frau, als er sich erschüttert zur Tür wendet, das Stück. Selbst während des Frühstücks im letzten Akt kann ein Prinz, der sich als trauriges Produkt der Inzucht mit seinem asymmetrischen Stirnbogen und seinen Satyrohren selbst lächerlich macht, seinen Geist nicht aufgeben. Während er seinen Löffel in die Kaviarbüchse stippt und in Wirklichkeit keinen intellektuellen Aufwand treiben würde, spricht er von dem erfolgreichen Parlamentarier, der am Lendemain über den Zeitungen sitzt und sich wundert, wie der Lorbeerkranz von gestern sich über Nacht zu einer handfesten Dornenkrone ausgewachsen hat. „Was wollen Sie? C'est la vie!" meint jemand, aber der Prinz antwortet: „Non. C'est la mort!" und erklärt den Sinn seiner Worte mit folgender Bemerkung: „Weil unsere innere Entwickelung in dem Augenblick aufhört, in dem der Erfolg über uns hereinbricht. Erfolg haben heißt festgenagelt werden und manchmal sogar an einem Kreuz." Das ist eine Sentenz, deren Bedeutung von dem neurasthenischen Prinzen weniger tief als vom Autor selbst empfunden sein dürfte, denn wir spüren überall an seinem Werk den Schweiß der Arbeit, das ehrliche, aber mühselige Wollen, das heiße Ringen mit einem schwer zu bewältigenden Stoff. Eine wahre Kirchhofsstimmung lagert über dem Werk und es mutet uns weniger tragisch als traurig an, wenn Beate, nachdem zwölf Jahre über ihr erschlichenes Glück dahingegangen sind, ausruft: „Die Worte sind vergessen, die Briefe sind vernichtet, die Gefühle sind zu Schatten geworden. Wir sitzen hier herum wie die Gespenster auf ihren eigenen Gräbern."

# Dramen von Ludwig Fulda.

Daß Männer, die sich verheiraten, niemals so bleiben, wie sie als Junggesellen waren, daß sich ihre Anschauungen und Lebensgewohnheiten wesentlich verschieben, daß dabei im Verkehr mit der Welt so manches für unzerreißbar gehaltene Band sich plötzlich lockert, wem hätte sich diese Beobachtung nicht schon einmal aufgedrängt? In der Liebe sollen zwei Menschen in einander völlig aufgehen und durch die stärksten Empfindungen, die es in der Welt gibt, zusammengehalten werden. Dagegen ist die Freundschaft zwischen Personen desselben Geschlechts, auch wenn sie noch so treu gemeint wird, ein schwächliches Ding, das sich nicht vermessen darf mit der Leidenschaft, auf welcher der Familiensinn beruht, in die Schranken zu treten. Will man beide Gefühle pflegen, so wird man dafür sorgen müssen, daß sie sich nicht kreuzen, sondern in gewissem Abstande neben einander hergehen. Das ist das Tema des zierlichen Lustspiels von Ludwig Fulda: „Jugendfreunde", das am Sonnabend, im Oktober 1897 im Deutschen Theater aufgeführt wurde. Es ist ein leicht wiegendes Werk, eine dramatische Tändelei nnd Neckerei, die der Dichter mit sichtlichem Behagen durchgeführt hat, schwach in der Erfindung und nicht sonderlich straff im Scenengefüge, aber geistreich, witzig und unterhaltend, namentlich für solche Kreise, die für Literatur schwärmen und von jedem Kunstwerk zunächst Bildung und Geschmack verlangen. Das Stück spielt in seinen vier Akten in der Wohnung eines jungen reichen Mannes, der die Welt gesehen, seine schwärmerischen Jugendideale aufgegeben hat und den Gewinn des Lebens darin erkennt, sich bei einer feinen Zigarre auf seinem Ruhebett auszustrecken, ein gutes Buch zu lesen, in der Erinnerung an seine Reisen zu schwelgen

und von seinem Diener und seiner Köchin für sein leibliches Wohl sorgen zu lassen. Japan und seine Kultur zu beobachten, erscheint ihm weit wichtiger, als sich zu verlieben und eine Frau zu nehmen. Er hat einen ausgebildeten Freundschaftssinn und zwanzig Jahre lang mit drei Männern, die in seinem Alter stehen, aber ganz verschiedenen Berufszweigen angehören, im besten Einvernehmen gelebt, mit einem Musikschriftsteller, einem Maler und einem Elektrotechniker.

Als er es sich an einem Winternachmittage in seiner Villa bei Berlin wieder einmal so recht wohl sein läßt, erfährt er zu seinem Schrecken, daß sich zwei von seinen Freunden verlobt haben und der dritte schon seit zwei Jahren Bräutigam sei. Er kann sich in diese Überraschung garnicht hineinfinden und erblickt in dem Entschluß seiner Kameraden eine Art von Verrat. Aber diese wollen, auch wenn sie verheiratet sind, von ihm und von einander nicht lassen und beschließen, es so einzurichten, daß ihre Frauen gewissermaßen nur eine Erweiterung dieses Freundschaftsverhältnisses bilden. In der Wohnung des Junggesellen wollen sie alle zusammenkommen und, sozusagen, eine Familie mit sieben Köpfen gründen. Sie haben aber die Rechnung ohne die Frauen gemacht, die, so verschieden sie auch von einander sind, ihre Männer für sich haben wollen. Der Musikschriftsteller, der immer wie ein Buch spricht und nach dem Korrekten strebt, hat sich mit einem wohlerzogenen norddeutschen Fräulein verheiratet, das sehr viel auf gute Formen gibt. Der Maler ein gutmütiger Naturbursche, der jeder Dame mit qualmender Zigarre entgegentritt, hat eine dralle Wienerin mit auffallenden Toiletten, sehr geringer Bildung, aber guter Küche zur Frau genommen und der Elektrotechniker sein Herz an eine Einfalt vom Lande verloren, die immer geherzt und geküßt sein will und keinen Augenblick ohne ihr Männchen leben kann. Die prachtvollen roten Haare der Wienerin geben der Norddeutschen Anlaß zu einer spöttischen Bemerkung über Haarfärbemittel, das Naturkind erzählt dies ahnungslos weiter und der Klatsch bringt nicht nur die Frauen, sondern auch die Männer auseinander. Jeder verlangt, daß die Frau des andern zuerst nachgeben müsse, und keiner von ihnen will eingestehen, daß er ein arger Pantoffel-

held sei. Die gekränkten Frauen ziehen sich empört zurück, das von den Junggesellen geplante Fest ist zerstört, die sieben Couverts mag keiner anrühren und der Gastgeber greift nach Hut und Stock, um ins Wirtshaus zu gehen. Im letzten Akt wird es um den Junggesellen immer einsamer, sein Diener und seine Köchin wollen sich heiraten und ihn verlassen. Dafür suchen ihn die Freunde, auch wenn sie verheiratet sind, zu entschädigen. Sie haben sich als Herren des Hauses aufgespielt und werden, auch wenn sie das frühere regelmäßige Zusammensein nicht fortsetzen können, sich doch wenigstens zweimal in der Woche am dritten Ort sehen. Nun aber ereilt den Eheverächter sein Schicksal. Er hat sich schnell in eine junge Dame verliebt, die ihren Unterhalt als Sprachlehrerin und Stenographin verdient und der er seine Weltreise in die Feder diktierte. Während die andern drei jungen Leute ihren Freundschaftsbund wieder befestigen, zieht er mit seiner Braut in die Welt hinaus.

Die Vorzüge und Schwächen dieser Arbeit liegen auf der Hand. Sie atmet einen feinen gebildeten Geist und rührt von einem klugen, zur satirischen Beobachtung neigenden Kopf her. Der Dialog ist mit witzigen Einfällen übersäet, man fühlt sich als Zuschauer in guter Gesellschaft. Aber die Handlung ist für vier Akte gar zu dünn, sie hätte ohne Schädigung des Inhalts ganz gut auf drei verkürzt werden können, da die beiden mittleren wie von selbst ineinander laufen. Die Charakteristik der drei Frauen ist dem Dichter gut gelungen, der Gegensatz zwischen der verständigen Berlinerin und der urwüchsigen Wienerin und dann wieder zwischen der Stadt- und der Landbildung würzt die Handlung in angenehmster Weise. Bequemer hat es sich der Dichter mit der Zeichnung der drei Ehemänner gemacht, die zu sehr auf eine bestimmte Note gestimmt sind. Der Musikschriftsteller redet immer gescheit, der Maler holt sich immer Zigarren vom Rauchtische seines Freundes, der Techniker hat immer nur sein Weibchen zu beruhigen. Am dürftigsten ist das Liebesverhältnis zwischen dem Junggesellen und dem Fräulein, das seine Weltreise niederschreibt, geraten. Er liegt auf dem Ruhebett, raucht seine Zigarre und diktiert, was sie, an seinem Schreibtisch sitzend, zu Papier bringt. Plötzlich haben sie sich lieb, niemand

weiß weshalb. Wir erfahren nur, daß sie arm und ohne Anschluß sei, natürlich und ohne Pruderie empfinde, sich aber nicht entschließen wolle, mit ihm allein an dem Tisch mit den sieben Couverts Platz zu nehmen. Irgend etwas, wodurch die Leute zusammengebracht werden, hätte der Dichter jedenfalls erfinden müssen. Ist hier eine Lücke in der Fabel nachweisbar, so fehlt es an andern Stellen nicht an künstlichen Dehnungen, die das Interesse erlahmen lassen. Nach unserer Meinung hätte der Dichter gut daran getan, sein Stück als modernes Märchen zu behandeln und Freundschaft und Liebe als zwei gute Feen zu schildern, die sich aber nicht ohne weiteres vertragen. Er schreibt so elegante, geistreiche, gut klingende Verse, weshalb hat er sie uns in diesem Falle vorenthalten und uns nicht ein Lustspiel im Stil von Jordans köstlichem „Durch's Ohr" gegeben, das wir seit langer, zu langer Zeit nicht zu sehen bekommen haben? Fuldas Verse hätten uns leicht vergessen lassen, daß es dem Stoff an Fülle und charakteristischer Kraft, den Situationen an tieferem Humor fehlt.

* * *

„Eine Gegend heißt Schlaraffenland, den faulen Leuten wohlbekannt", beginnt Hans Sachs sein drolliges Gedicht von dem Reiche, wo in den Bächen Milch enthalten ist und die gebratenen Tauben in der Luft fliegen. Er behandelt darin eine Sage, die sich durch die Literatur fast aller Völker zieht. Indem die Menschen von einer goldenen Zeit träumen, in der ihnen Mühe und Arbeit abgenommen war und das Glück wie eine reife Frucht in den Schoß fiel, fordern sie die Verspottung dieser törichten Illusion und die Veranschaulichung der unerträglichen Zustände, die durch die Erfüllung dieses Wunsches entstehen müßten, geradezu heraus. Den Humor dieses Stoffes hat Ludwig Fulda in seinem dreiaktigen Märchenschwank „Schlaraffenland" dramatisch verwertet und das Publikum des Schauspielhauses im November 1899 ist ihm sehend und lauschend wie bei einer Weihnachtsgeschichte gefolgt, die sich heiter aufrollt und auch einen tieferen Sinn nicht vermissen läßt. Die Tüchtigkeit des Nürnberger Handwerkerlebens im sechzehnten Jahrhundert bildet den Boden, dem der Dichter die Fabel seines Stückes entsprießen läßt. Aus der bedrückenden Enge der Stube,

wo die Familie ehrsam zusammensitzt und für den täglichen Erwerb gesorgt wird, führt er uns in eine freie Welt voll köstlicher Genüsse, um den Weg zur Alltäglichkeit wieder zurückzufinden, nachdem die Sehnsucht, ohne die Menschen glücklich zu machen, ihr Ziel erreicht hat. Die beiden Teile der Handlung sind derartig miteinander verbunden, daß die Backstube mit dem Meister, Weib und Kind, mit dem Altgesell, Lehrbuben und Lichtzieher als Wirklichkeit, die Schilderung des Schlaraffenlandes dagegen mit den Freunden des Nichtstuns, durch welche die Menschen zuerst beseligt und dann zur Verzweiflung gebracht werden, als Traum erscheint. Seit den großen Vorbildern Calderon und Grillparzer und den kleinern Nachahmern, die namentlich in neuerer Zeit in ihre Spuren getreten sind, haftet diesem scenischen Effekt für den Geschmack der meisten Zuschauer etwas Verbrauchtes an. Kaum vergeht ein Spieljahr ohne eine dramatische Dichtung, in welcher der Traum die Rolle eines Erziehers an einem Menschen mit verworrenen Wünschen und Hoffnungen spielt. Bei Fulda ist es ein schwärmerischer Lehrbub, der die Tochter seines Meisters zum Gegenstand einer aussichtslosen Liebe macht, unter dem Einfluß von Hans Sachs sich in der Verskunst versucht und in dem Augenblick, als er die Jungfer mit dem Altgesellen zur Kirche gehen sieht, von einem väterlichen Freunde damit getröstet wird, daß Sinnen und Sehnsucht der Menschheit bester Teil sei.

Will eine solche Entwickelung zeigen, wie der Mensch den Flitterkram haltloser Phantasien abwirft, sich bescheidet und in sich einen Kern tüchtiger Eigenschaften findet, so muß zum mindesten im Mittelpunkt eine interessante Persönlichkeit stehen. Grillparzer läßt seinen Rustan in das Leben hinausstürmen wie einen Welteroberer, der den Ruhm unabsehbar vor sich ausgebreitet sieht, schuldig wird und, belehrt und gebessert, wieder den stillen Frieden des Hauses aufsucht. Humoristisch hat Plötz das Tema im „Verwunschenen Prinzen" ausgeführt. Der Bäckerjunge Veit bei Ludwig Fulda ist von dem lustigen Gedicht des ehrsamen Schuster-Poeten angesteckt. Er liest und redet von einem Schlaraffenland, malt sich die Bilder in seiner Phantasie weiter aus, schläft darüber ein und träumt die Erfüllung seiner Wünsche. Er ist aber kein Mann, dessen ernstes

oder komisches Schicksal stärker auf uns wirken kann, sondern ein unreifer Junge, dem vorläufig nichts rechtes gelingt, weder beim Kneten des Teigs, noch in Herzensangelegenheiten, noch auch in der Dichtkunst. Er ist entschieden mehr komisch als ernst zu nehmen und doch möchte der Dichter ihn höher stellen, als ein guter Narr dieser Art sonst zu erscheinen pflegt. Zum Schluß des Märchens, als Orgel und Choral aus der benachbarten Kirche in die Werkstube hinüberklingen und er dem glücklichen Paar nachblickt, wird er auf einmal zu einem andern Menschen, der bei seinem Freunde, dem Lichtzieher, nach Wohlstand und Güte, Recht und Frieden streben und darin das wahre Schlaraffenland erkennen will. Dies sentimentale Ende des Märchens hat dem Publikum sichtlich wohlgetan, dem die possenhaften Abschweifungen in den mittleren Teilen der Dichtung zu weit zu gehen schienen. Es nahm eine wohltuende Stimmung mit nach Hause, ohne jedoch von dem Inhalt des Märchens im übrigen voll befriedigt zu sein. Das Stück ist namentlich in den Scenen, in denen es sich zu seiner stärksten Wirkung hätte steigern müssen, arm an Gestaltung und gezwungen in seinem Humor, ohne die Fröhlichkeit und Natürlichkeit, die zu einer solchen Dichtung unbedingt gehören. Bei der Schilderung des Schlaraffenlandes verwandelt sich der Bäckerladen in einen Königspalast. Aus dem Meister ist der König Leckermund, aus der Meisterin die Königin Apfelsinia geworden. Der Lehrbub pflückt sich vom Kleiderbaum des Wunderlands ein köstliches Wamms und begrüßt das von ihm geliebte Mädchen als Prinzessin Marzipane, mit der er alsbald Hochzeit feiert. Nun beginnt ein Schwelgen in Glück und Seligkeit ohne Ende. Wer im Lande der Faulste ist, befindet sich im Besitz der Herrschaft und kann am längsten schlafen. Die Arbeit ist bei schwerer Strafe verpönt und den Menschen überhaupt unbekannt.

Im zweiten Akt wird das Schlaraffenland genau so geschildert, wie wir es durch Hans Sachs kennen. Aber die Sage reicht bis in das frühe Altertum zurück und hat von dort aus Zweige über die Literatur von ganz Europa ausgebreitet. Schon im fünften Jahrhundert v. Chr. war bei den Griechen die Volksphantasie nach dieser Richtung eifrig tätig. Die altattische Komödie läßt aus den überlieferten Inhaltangaben erkennen, daß ihr das Märchen mit

den Bächen von Milch und Wein, den gebratenen Fischen und Vögeln und dem Tischlein deck' dich sehr wohl bekannt war. Im Mittelalter erfand man für dies Märchen ein besonderes Land, das die Franzosen Cocagne nannten. Aus Frankreich stammt auch, soviel uns bekannt ist, die einzige dramatische Behandlung, die der Stoff vor Fulda erfahren hat. Sie rührt von Legrand, einem Zeitgenossen Regnards, aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts her, dem eine kecke phantastische Laune nachgerühmt wird. Nach den Theaterchroniken aus jener Zeit haben wir darüber nur soviel feststellen können, daß es sich um ein Stück in Versen mit Gesang und Ballet handelte, das als Schwank gedacht, aber sehr geistreich und unterhaltend gewesen sein soll. Der Stoff dürfte Rotrou entnommen sein, der sich selbst wieder auf Lope de Vega als Quelle beruft. Der Verspottung der Wünsche nach einem vollkommenen menschlichen Glückszustande fehlte es also in keiner Weise an vorbereitendem Material. Fulda begnügt sich damit, den Scherz scenisch zu gestalten, aber er hat es versäumt, eine eigenartige komische Verwickelung für seine Personen zu erfinden. Er zeigt uns, wie Veit allmählich Überdruß an seinem Glück zu empfinden anfängt, da er sieht, wie diese Menschen keine Leidenschaft, keine Wut, keine Tränen kennen, daß sie nicht Kinder gebären und erziehen, sondern Knaben und Mädchen als Mustereremplare vom Baume pflücken. Er entflieht endlich dem Königsschloß und will Abenteuer erleben, aber er kann keinen Wunsch aussprechen, ohne daß ihm die Erfüllung sofort auf dem Fuße folgt. Das versetzt ihn in einen Zustand von Raserei. Er ruft die Schlaraffen zusammen und versucht es mit einer Revolution. Er schildert ihnen den Segen der Arbeit, durch die man sich jeden Genuß erst verdienen müsse. Alle sind davon begeistert, sogar der König, der seinen Zuckerhut — er trägt ihn statt der Krone — gern in andere Hände gibt. Aber die Schlaraffen, denen die Tätigkeit zuerst Vergnügen machte, widersetzen sich ihr alsbald wieder und vergreifen sich an dem Verführer. Veit wird gebunden und soll als Rebell enthauptet werden. Darüber erwacht der Lehrbub aus seinem Traum an dem Morgen, an dem seines Meisters Töchterchen an der Seite des Altgesellen zur Trauung schreitet. Dieser Teil des Märchens ist

offenbar der schwächste und wirkte dementsprechend auch am wenigsten. War die Erinnerung an die gesunde kräftige Poesie des Hans Sachs gleich zu Anfang gegeben, so hätte der Autor doch wenigstens einen Versuch machen müssen, in diesem Tone weiter zu schaffen. Aber es fehlt seinem Drama die wahrhaft volkstümliche Behandlung des Gegenstandes, das Derbe und Saftige, das dem Geistreichen und Anmutigen erst Farbe und Stimmung verleiht. Es fehlt ihm der breite Untergrund des Natürlichen, das Bild und Vergleich, Charakteristik und Situationskomik an Stelle des bloß Epigrammatischen und Witzigen, wie es in dem Stück enthalten ist, setzen müßte. Man denke nur an die breite Schilderung des Zuständlichen in Wagners „Meistersingern" und wie die Fabel hier originell verschlungen ist mit dem Kampf der genialen Persönlichkeit gegen die brave Philisterei, mit der Romantik der Liebeshandlung, der drastischen Prügelscene und der Gemütstiefe und sonnigen Fernsicht des letzten Akts. Fulda ist seinem ganzen Wesen nach für einen solchen Stoff zu künstlich und unpersönlich, zu literarisch und ängstlich. Will er naiv sein, so wird er leicht gezwungen und leer in seiner Kronik.

* *
*

Eine anmutige Verwechslungskomödie im italienischen Kostüm, mit sicherem Kunstgeschmack und in wohlklingenden Versen ausgeführt, ein Gedicht von der Unbeständigkeit des Mannes, dessen Leidenschaft die Ehefesseln zu sprengen sucht und der liebenden Gattin, die dem Undankbaren eine Schlinge um den Hals wirft, ihn zum Eingeständnis seiner Torheit bringt und aufs neue in sich verliebt macht, bildet den Inhalt des im Februar 1901 im Lessingtheater gespielten Stücks von Ludwig Fulda: „Die Zwillingsschwester." Noch niemals hat sich der Dichter von allem, was die naturalistische Schule von ihm erwartete und verlangte, so völlig losgesagt, wie in diesem Lustspiel, das einen gänzlichen Umschlag ins Romantische bedeutet. Er hat zwischen dem, was die Alten hochhielten und den Forderungen der Jugend zwar immer als vorsichtiger Mann eine Mittelstellung eingenommen. Von den Überlieferungen klassischer Bildung war er zu sehr erfüllt, als daß er ausschließlich modern

sein konnte, und wenn er es trotzdem versuchte, wie in der „Sklavin“, so versagten ihm Kraft und Temperament. Andererseits waren seine ernsten und heiteren Versdramen von Ideen beeinflußt, denen man einen nahen Zusammenhang mit unseren eigenen Empfindungen anmerkt. Im „Talisman“ war etwas wie eine Kritik des Gottesgnadentums enthalten. Für die Figur des „Herostat“, der Großes zerstört, weil er es nicht schaffen kann, gibt es auch in unserer Zeit mannigfache Vorbilder, und selbst die törichten Hoffnungen des „Schlaraffenlandes“ sind bei uns nicht aus der Mode gekommen. Was uns Fulda aber in seiner „Zwillingsschwester“ erzählt, trägt nicht die Farbe moderner Kunstanschauung, sondern könnte ebenso gut von einem alten spanischen Dramatiker, Lope de Vega oder Moreto, herrühren. Nur, daß dann die Bildersprache noch einmal so prächtig einhergewogt wäre und das Silberglöckchen der Verse mit ihren Reimen und Assonanzen noch verführerischer an unser Ohr geklungen hätte. Fulda darf und muß als deutscher Dichter zurückhaltender sein, und was ihm an innerer Fülle fehlt, ersetzt er klüglich durch die Klarheit seiner Motive, Anschauung und Technik. Wenn die „Freie Bühne“, deren Bestrebungen er früher nahe stand und deren Vorsitz er einige Zeit übernommen hatte, scharfe Charakteristik, sorgsame Stimmungsmalerei und neue Stoffe, selbst auf Kosten der Schönheit, verlangte, wenn sie sich grundsätzlich gegen die Anwendung von Reimen und Versen erklärte und den Monolog als unwahr gradezu verdammte, so wird dieses Programm in der „Zwillingsschwester“ in keinem Punkte erfüllt. Mit der psychologischen Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit hat dies Stück nicht das Mindeste zu schaffen. Es ist schalkhaft, liebenswürdig, anmutig und geistreich und enthält eine ausgezeichnete Doppelrolle für eine virtuose Darstellerin, welche die Frau eines italienischen Gutsherrn aus dem sechzehnten Jahrhundert spielt und sich daneben auf Grund einer kunstvollen Veränderung von Kostüm, Ton und Wesen für deren Zwillingsschwester ausgibt. Beide sind bis auf ein kleines Mal von einander nicht zu unterscheiden, und diesen Umstand benutzt Frau Giuditta, die sich von ihrem Gemahl vernachlässigt fühlt, um für sich und ihr Kind, als Erhalterin des bedrohten häuslichen Glücks, eine Komödie durchzuführen. Sie

reist angeblich von ihrer Villa bei Padua, wo das Stück spielt, zu ihrer Mutter nach Florenz, entfernt sich aber nur eine kurze Strecke bis zu einem Jagdhause, wo sie sich durch den Wechsel ihrer Toilette und Haartracht, durch eine geschickte innere und äußere Umwandlung aus dem nachdenklichen Ernst der Frau in die heitere Unbefangenheit des Mädchens, ihrer Schwester Renata, hineinlebt. Dann kehrt sie zurück und bezaubert ihren Gatten so vollständig, daß er nicht nur als aufmerksamer Wirt sie mit allen nur denkbaren Artigkeiten überhäuft, sondern sich sofort in sie verliebt und mit Anträgen bestürmt, immer in der Meinung, die Schwester seiner Frau vor sich zu haben. Er weiß vor leidenschaftlicher Erregung schließlich nicht mehr was er tut, erklärt, sich durch Verwendung bei dem Papste von seiner Frau scheiden lassen und die vermeintliche Schwägerin heiraten zu wollen und sinkt dem angebeteten Weibe zu Füßen. Giuditta triumphiert, und als ihre Schwester wirklich in Padua eintrifft und einen jungen Maler und Baumeister in sich verliebt macht kommt es noch zu einigen stürmischen, aber harmlosen Verwechselungen, bis das alte Glück wieder in die Villa einkehrt und die Eheleute sich aufs neue und zärtlicher als je zuvor umarmen.

Ein ganz ähnliches Motiv hat Victorien Sardou in seinem dreiaktigen Lustspiel „La papillonne" behandelt, das auf deutschen Bühnen unter dem Titel „Flattersucht", in Berlin zuletzt im Deutschen Theater, wiederholt gespielt worden ist. Das Stück wurde zuerst 1862 vom Théâtre français in Paris gegeben, aber von dem Publikum mit Entschiedenheit abgelehnt, weil man den jugendlichen Sardou damals für einen gewöhnlichen Boulevarddramatiker und dreisten Eindringling hielt, der an der Stätte Molières nicht zu Hause war. Als der Autor sich aber später durch seine bald satirischen, bald rührseligen Schilderungen des modernen Gesellschaftslebens einen Namen gemacht hatte, forderte er nachträglich eine Anerkennung seines Jugendwerkes und erhielt sie im vollen Maße 1880 im Gymnase. Das Wort „Papillonne" war von den Anhängern Fouriers als Ausdruck der Unbeständigkeit, besonders in der Liebe, literarisch ausgemünzt worden. Der Komödienheld, ein Herr von Champignac, ist seines Eheglücks schnell überdrüssig ge-

worden und freut sich der ersten Gelegenheit, seine Frau betrügen zu können. Während sie kurze Zeit von ihm getrennt ist, um in der Nähe von Melun eine Sommerwohnung einzurichten, verfolgt er eine verschleierte Dame bis zum Bahnhof, steigt mit ihr zusammen in Melun aus und gleitet sie bis zu ihrem Hause, ohne zu ahnen, daß er bei seiner eigenen Frau ist. Ihm wird von einer anderen Dame, die er für eine Kammerzofe hält, ein Stelldichein ausgewirkt und er bedeckt im Dunkeln die Hände seiner vernachlässigten Frau mit heißen Küssen. Endlich erkennt er seinen Irrtum und verspricht reumütig, daß sein Flattergeist sich bei seiner Gattin fortan beruhigen werde. Das Sardousche Stück ist ein lustiges Versteckspiel ohne literarischen Wert und mit leichter Hand hingeworfen. Bei Fulda wird dagegen die Gemütsseite des Mottos mehr betont und der Hauptnachdruck auf die Empfindungen der Frau gelegt, die sich ihres Wertes bewußt ist, ihre Ehre verteidigt, den leichtfertigen Sinn ihres Gatten unter Tränen erkennt und beklagt und um so glücklicher wird, als es ihr schließlich gelingt, ihn wieder für sich zu erobern. Sardou hat verschiedene Umstände herangezogen, um die Täuschung glaubhafter zu machen. Bei ihm spielen die verbundenen Augen des Leichtfußes, die Verschleierung der Frau und die Dämmerung eine wichtige Rolle. Bei Fulda hängt alles davon ab, daß Giuditta und Renata in der äußern Erscheinung so gut wie gar nicht zu unterscheiden sind, daß der Gutsherr in seinem Rausch der Leidenschaft zwar über dies Naturspiel in Erstaunen gerät, anfänglich nicht recht weiß, ob er seine Frau oder seine Schwägerin vor sich hat, aber schließlich in seiner Betörung doch findet, daß die Ähnlichkeit zwischen beiden gar nicht so groß sei, als er anfänglich glaubte. Wir sollen in dem Fuldaschen Lustspiel annehmen, daß ein Mann mit gesunden Augen und Ohren vom Morgen bis zum Abend mit einer Frau zusammen sein und mit ihr sprechen, sie in seine Arme schließen und sie küssen könne, ohne zu merken, daß es seine Gattin sei. Diese Voraussetzung ist eine so ungeheuerliche, daß man sie bei einer Besprechung des Stücks gar nicht verständlich machen kann. Aber sein Erfolg hat bewiesen, daß die Zuschauer nicht darnach fragen, ob etwas möglich sei, wenn die Empfindungen, die in ihnen erweckt werden, von allgemein gültiger

Bedeutung sind wie die Demütigung eines pflichtvergessenen und doch geliebten Mannes durch die geschickt ausgeführte List einer Frau. Einem ersten Akt, der in seiner Breite nicht sonderlich dramatisch wirkt, folgt ein zweiter, der die Lustspielhandlung zwischen dem Ehemann und der verkleideten Frau in frischen Fluß bringt. Der dritte Akt erschöpft das Thema im Grunde und zeigt Giuditta, wenn der sonst so gleichglütige Mann vor ihr auf den Knien liegt und für sie alles zu tun verspricht, im Vollgefühl ihres Triumphs. Der Schluß enthält dann noch einigen theatralisch ausgeführten Wirrwarr, aus dem die Schauspieler allerlei Vorteile ziehen können. Das Ganze bedeutet, wenn wir es literarisch betrachten, keine Anlehnung an eine fortschreitende Kunst, sondern ein Zurückgreifen in die Vergangenheit mit bekannten, aber klug verwerteten theatralischen Mitteln. In der dramatischen Stimmung erinnert die „Zwillingsschwester" vielfach an die „Renaissance" von Schönthan und Koppel-Ellfeld.

Wenn jemand so hübsche, zierliche und epigrammatisch zugespitzte Verse wie Fulda schreibt, kann man von den Schauspielern verlangen, daß sie Wort und Satz auf der Zunge genau abwägen, daß sie sich mit dem Rythmus vertraut machen und vor allem nichts verschlucken. Im Lessingtheater wurde jedoch vielfach unzureichend gesprochen, Rede und Gegenrede nicht scharf genug auseinandergehalten, der Dialog überhaupt so behandelt wie bei einem beliebigen Schwankdichter, bei dem es auf Einzelheiten nicht genau ankommt. Auch Frau Sorma war zu Anfang nicht deutlich genug, aber bald schuf sie durch ihre Leistung einen innern Zusammenhang mit dem Publikum, wie er gefälliger und heiterer nicht gedacht werden konnte. Den nachdenklichen und melancholischen Zug der Giuditta, der das traurige Los ihrer verlassenen Mutter vor Augen schwebt, die mit ihrem Knäblein kost und spielt und ihren Mann wiedergewinnen will, traf sie nicht weniger vortrefflich wie das Schelmische, Lebensfreudige und Kokette der Renata, die mit bloßen Füßen des Morgens auf ihren Teppichen tanzt. Giroflé kann sich nicht schneller und natürlicher in Girofla, Tata nicht besser in Toto verwandeln, als es hier geschah. Frau Sorma hatte, wie man in der Theatersprache zu sagen pflegt, eine „teure" Rolle durchzuführen und zeigte dem

Publikum fünf verschiedene Toiletten, bei denen die künstlerisch ausgewählten hellfarbigen Stoffe mit den Stickereien, Blumen und Schmuckgegenständen sich ihrer schlanken feinen Figur aufs wirkungsvollste anschmiegten und ganz dem Element von Luft und Licht, Heiterkeit und Naturschönheit entsprachen, in dem sich die Handlung abspielt. Aus allen ihren Scenen zog die Künstlerin blühendes humoristisches Leben und entfaltete einen solchen Reichtum von Ausdrucksmitteln, daß das Interesse an ihrer Leistung sich von Akt zu Akt steigerte. Es läßt sich nicht gut sagen, welchen Eindruck die „Zwillingsschwester“ ohne eine Künstlerin von der Bedeutung der Frau Sorma gemacht haben würde. Unzweifelhaft hat ihr Fulda eine Rolle geschaffen, in der sie ihre eigenartigen Vorzüge im vollen Umfange zur Geltung bringen kann, als hätten sich Dichter und Darstellerin in demselben Bühnengedanken begegnet.

# Zwei neue Dramen
# von Ernst von Wildenbruch.

Bei dem neuen Schauspiel „Die Tochter des Erasmus“ von Ernst von Wildenbruch hat sich das Publikum im Schauspielhause März 1900 ebenso dankbar für den glücklich gewählten Stoff wie für dessen klare und volkstümliche Behandlung gezeigt. In großen Zügen und dabei doch ohne übertriebenes Pathos, in einer Sprache, die kaum durch den Rhytmus gehoben zu werden brauchte und dabei die ganze Stufenfolge von tiefen, wuchtigen Gedanken bis zum derben deutschen Humor durchläuft, hat der Dichter die geistige Erregung und Befreiung zu Beginn des Reformationskampfes geschildert. Der gewaltige Vorgang, der in seinem ganzen Umfang von der Bühne nicht bewältigt werden kann und die Mitwirkung unserer Phantasie voraussetzt, ist nach einer sorgfältig berechneten Perspektive aufgebaut. Der Reichstag zu Worms wird unsern Blicken entzogen, aber wir sehen im Hintergrunde das Gebäude, in dem sich das welthistorische Ereignis abspielt, hören, wie das Volk auf der Straße sich mit dem schlichten Mann beschäftigt, der römische Hochmut zurückgewiesen und im Vertrauen auf Gott und sein Gewissen seine fromme Überzeugung gegen eine Welt verteidigt hat. Erst zum Schluß, nachdem das zündende Wort gefallen ist, und die Türen des Gebäudes sich öffnen, erscheint Martin Luther einen Augenblick im Mönchsgewande, indem er die Hand auf die Bibel legt, umgeben von einer Volksmenge, die ihm begeistert zuruft. Die Bedeutung seiner Tat erkennen wir aus der Art, wie sie auf andere wirkt, wie sie von diesem bekämpft und verwünscht, von jenem verteidigt und gepriesen

wird und endlich auf eine rein menschliche Verwickelung zwischen Vater und Tochter, Mann und Weib Licht und Schatten wirft. Was zuerst für bloßes Pfaffengezänk gehalten wird, entwickelt sich rasch zu einer ungeheuren geistigen Flamme. Wenn am Ende des Stücks davon die Rede ist, daß Luther die Bibel in das Deutsche übersetzt, sind wir von der Bedeutung des Stoffs tief durchdrungen.

Zwei Männer scheinen mit wuchtigen Schritten auf dasselbe Ziel der Seelenbefreiung loszuschreiten, begegnen sich auf ihren Wegen und treten sich bescheiden gegenseitig den Lorbeer ab, erkennen dann aber die Verschiedenheit ihrer Charaktere, messen sich aneinander und gehen fortan als Todfeinde ihre eigene Straße. Erasmus, der tief forschende Gelehrte, der die Reformation vorbereitete, aber vor ihren praktischen Folgen erschrak und sich in die Einsamkeit seiner klassischen Studien zurückzog und Ulrich von Hutten, der für den Kampf geboren war, mitten in der Bewegung stand und der Lehre Luthers seinen starken Arm lieh, sind die beiden Pole des neuen Wildenbruchschen Dramas. Erasmus ist eine Büchernatur, die nur den Mut der Feder kennt, zwar Kaiser und Papst, Pfaffen und Tyrannen bekämpft, sich aber ebenso sehr gegen jede Berührung mit der Volksseele auflehnt, die Bildung einer Partei verächtlich ablehnt und sich dadurch von der ganzen Bewegung trennt. Zwischen seiner gedruckten Weisheit ist ihm alle selbstlose Liebe abhanden gekommen und der Hochmut zur zweiten Natur geworden. Die Frau, die ihm im gläubigen Vertrauen alles gegeben und eine blühende Tochter geboren hat, läßt er im Elend verkommen und bewirkt durch seine vorsichtige Lauheit, daß auch die Jugend ihn aufgibt und nur der Staub seiner Bibliothek für ihn übrig bleibt. Maria, die Tochter des Erasmus, empfängt von der starken Persönlichkeit Ulrichs von Hutten einen tiefen Eindruck, wird aber bei dem Kampfe, der zwischen den beiden Männern entbrennt, von ihm zurückgewiesen, um seinen Spuren nur noch leidenschaftlicher zu folgen. Als der Tod sie von Hutten trennt, erkennt sie die Kluft, die sich zwischen ihr und ihrem Vater aufgetan hat und statt ihn zu trösten, verläßt sie den alten Mann. Ulrich von Hutten wird als eine Persönlichkeit von ungebändigter

Lebenskraft geschildert, die sich nur vor den Taten Luthers in Demut beugt, im übrigen aber mit derben Worten und Fäusten um sich schlägt, um der Sache der Reformation zum Siege zu verhelfen. Den aufgeblasenen Dr. Eck, der bei der Disputation in Leipzig dem Wittenberger den Garaus gemacht zu haben glaubt und mit seinen Bannbullen wie ein Inquisator durch die Lande reist, nennt er den Hanswurst von Deutschland, packt ihn beim Kragen und wirft ihn ans der Wohnung seines Gastfreundes hinaus. Für den Kampf mit Erasmus schwingt er dagegen scharf geschliffene Waffen des Geistes, findet er zündende und flammende Worte, wenn er ihm zuruft: „Liebe duldest du nicht, weil du nicht lieben kannst! Seinen Taten spürst du nach, seine Worte verzeichnest du mit kalter Nadel in kaltem Gemüt — von dem Menschen weißt du nichts? Der über seinen Worten und Taten steht, wie der Berg über seinen Klippen? Von dieser durchwühlten Seele, in der sich die Menschheit ins verstörte Gesicht blickt — von dem Menschen, der unter der Last seines Glaubens dahingeht, mitten hinein in den flammenden Tod — von all dem siehst du nichts? Hörst du nichts? Weist du nichts? Den Erlöserruf, dem die Menschheit jauchzt, du von allen vernimmst ihn nicht? Offenbarungen wandeln durch die Welt, du läßt sie vorübergehen dumpf, kalt und stumm an deinem tauben Herzen?" Im letzten Akt steht Erasmus allein auf seinem Posten wissenschaftlicher Überzeugung, den er noch einmal mit äußerster Anstrengung dem Volkswillen gegenüber zu verteidigen sucht, ohne zu ahnen, daß Federstriche für die Gebildeten nicht genügen, um einen neuen Glauben zu erkämpfen. In geschickter und wirksamer Weise hat Wildenbruch dem Gegensatz der Meinungen, wie er sich zwischen den beiden Helden seines Dramas herausbildet, durch die Figur der verlassenen Katharina und ihrer Tochter Maria, mit dem rührenden Sterben der einen und dem tragischen Leid der andern, das allzu abstrakte genommen, ihn in warmes Leben umgesetzt und charakteristisch durchgestaltet.

Wenn der Dichter sonst zuweilen mit allzu kühnen Voraussetzungen rechnet und es mit der Motivierung leicht nimmt, steht er in der „Tochter des Erasmus" auf festem Grund und Boden. Sein Thema spricht unmittelbar an, seine Gestalten leben. Nach

dem groß gedachten theatralischen Bilde des dritten Aktes während des Reichstags in Worms erweist sich der Schluß mit dem in seiner geistigen Selbstsucht zusammenbrechenden Erasmus keineswegs als Nachlassen der dramatischen Kraft. In den Volksscenen steckt frisches, gesundes, humoristisches Leben. Wenn der Knabe das an Luther gerichtete Gedicht von Hans Sachs „Wachet auf, es nahet gen den Tag“ mit der Erwähnung der „wunniglichen Nachtigall“ hersagt, klingt uns die herrliche Weise aus den Wagnerschen „Meistersingern“ beim Erwarten des Preisgesanges und der Begrüßung des Schuster-Poeten in den Ohren. Wildenbruch hat wiederum bewiesen, daß sich unter den Dichtern der Gegenwart bei der Behandlung historischer Stoffe in Bezug auf dramatischen Schwung und lebensvolle Charakeristik niemand mit ihm messen kann. Gerade beim Vergleich mit den Stücken von Lauff, die immer ins äußerliche und rhetorische ausmünden, Dekoratives statt Menschliches hervorbringen, tritt die poetische und theatralische Überlegenheit Wildenbruchs glänzend zu Tage. Eine solche Begabung ist dem Gesetz aller Entwickelung unterworfen und von Fehlschlägen nicht frei, aber das große Können und ehrliche Wollen dieses Mannes müssen uns immer wieder mit warmer Anerkennung erfüllen. Bei der Aufführung im Schauspielhause stand Herr Matkowsky als Hutten im Vordergrunde, eine mächtige Persönlichkeit, die mit elementarer Kraft vorwärts trieb, und der man es anmerkte, wie sie sich frühzeitig selbst zerstöre. Köstlich wirkte Herr Molenar als Dr. Eck mit seiner polternden Ruhmredigkeit, seinem plumpen Lachen, seinen bäurischen Manieren, mit denen er zur Tür hinaus flog. Herr Pohl hatte den Erasmus interessant angelegt, verlor sich zum Schluß aber wieder in ein störendes zuviel von Bewegungen, wodurch die geistige Vornehmheit des Mannes aufgehoben und ihr ein gutes Teil der Sympathie entzogen wird, auf die der Dichter beim Verklingen seines Stückes gerechnet hat. Frl. Poppe als Maria und Frl. von Arnauld als deren Mutter wirkten mit dem rührenden Inhalt ihrer Rollen ebenfalls stark auf das Publikum und gaben dem Kampf der Geister eine menschliche Seele.

* * *

Ernst von Wildenbruch läßt seine Tragödie „König Laurin" in Ravenna zu einer Zeit beginnen, die nach dem Tode Theoderichs den Zerfall des Gotenreichs vorbereitete, und führt die Zuschauer dann in den Kaiserpalast von Byzanz, wo ihnen die Figuren Justinians und Theodoras entgegentreten. Hält man sich nur an die Umrisse des Stoffs, ohne zu wissen, wie seine beiden Teile mit einander verknüpft sind, so denkt man unwillkürlich an Felix Dahns Schilderungen in seinem Roman „Ein Kampf um Rom" und an das Sensationsdrama „Theodora," zu dem sich Sardou von der darstellerischen Virtuosität Sarah Bernhardts anregen ließ. Aber es braucht kaum erst gesagt zu werden, daß Wildenbruch auf ganz anderen Spuren wandelt und von einer Quelle ausgegangen ist, bei welcher er in der künstlerischen Ausprägung des Stoffes seine völlige Selbständigkeit wahrte. Selbst ein namhafter epischer Dichter wie Dahn konnte ihm als Dramatiker keine tiefere Anregung geben, weil die Persönlichkeiten beider zu verschieden sind und von dem Gedanken, nur eine wirksame Rolle wie Sardou zu schreiben, mußte er sich vollends abgestoßen fühlen.

Der Keim seiner dramatischen Dichtung ist vielmehr ausschließlich in dem griechisch geschriebenen Werk „Anekdota" des byzantinischen Schriftstellers Procopius von Cäsarea zu suchen, der das Leben am Hofe Justinians genau kannte und in der Begleitung Belisars das Ruhmvolle wie das Schreckliche des Krieges unmittelbar vor sich sah. Zu seinen Lebzeiten schrieb er Werke voll Lobpreisungen für das Herrscherpaar in Byzanz, aber in dem erwähnten Buch, das erst nach seinem Tode erschien, veränderte er seinen Standpunkt vollständig und wurde an Justinian und Theodora zu einem Satiriker voll unerbittlicher Schärfe. Die Bosheiten, die Procopius noch aus dem Grabe gegen dieselben Personen schleuderte, denen er im Leben ein freundlich huldigendes Gesicht zeigte, stempeln ihn zu einem Verstellungskünstler ersten Ranges. Aber seine verschiedene Art, die Dinge zu betrachten, mit der Miene und dem Ton der Überzeugung etwas zu behaupten, was er später wieder zurücknahm, macht ihn uns literarisch interessant und besonders fesselnd für einen Dichter, dessen Phantasie die Dinge in doppelter Beleuchtung erblickt und darin Motive für seine eigene Schöpfung finden konnte.

Wenn Amalasuntha, die Tochter Theoderichs, als Frau von einem ähnlichen Ruhm wie ihr Vater, nur auf anderem Gebiet, erringen wollte, wenn sie der Meinung war, daß sie mit ihrer Würde als Herrscherin, ihrer fesselnden Schönheit als Frau, ihrer klassischen Bildung ihr Volk veredeln und mit der Pflege der Kunst das befestigen könne, was das Schwert erobert hatte, so erscheint sie uns fast als ein moderner Charakter. Sie will über die zarten, abhängigen Empfindungen ihres Geschlechts triumphieren und beweisen, daß die geistige Kultur eines Landes durch eine Frau richtiger und schneller gefördert werden könne, als durch einen Mann. Das ist die erste Stufe ihrer Größe und der erste Schritt zu ihrem Untergang. Ein zweites tragisches Motiv hat Wildenbruch selbst geschaffen. Aus der Geschichte wissen wir, daß Amalasuntha mit den Edeln ihres Volks in Uneinigkeit lebte, daß sie ihren Vetter Theodahads zum Mitregenten annahm, von ihm verdrängt und auf eine Insel im See von Bolsena verbannt wurde. Von dort wendete sie sich an den Kaiser Justinian mit Briefen, die ihm ihre Bewunderung ausdrückten, damit er sie aus der Gefangenschaft befreie. Aus diesem Meinungsaustausch der beiden Herrscher läßt Wildenbruch das eigentliche Thema seines Stückes entstehen. Bei ihm ist Amalasuntha mit ihren Goten zwar ebenfalls zerfallen, aber frei und von dem Gedanken erfüllt, Ravenna mit Byzanz zu vereinigen, um der Welt damit den Frieden zu bringen. Was sie von Justinian durch ihre Sendboten hörte, hat sie mit Staunen und Bewunderung erfüllt. Sie sieht in ihm eine Herrschernatur, wie sie selbst zu sein glaubt, eine einsame Größe, die nur von der eigenen Sonne beschienen wird und gerade deshalb für ebenso kalt gilt wie sie. Daß Justinian eine frühere Tänzerin Theodora, die Tochter eines Bärenwärters, zur Geliebten und Ratgeberin erwählt habe, hält sie für neidisches Geschwätz und glaubt es infolgedessen nicht. Großes will sie mit großem vereinigen und dieser Plan wird so mächtig in ihr, daß sie von Ravenna aufbricht, um zu Schiff nach Byzanz zu fahren. Aber ist es möglich, zwei Völker mit einander zu verschmelzen, die nach Rasse, Glauben und Charakter so weit von einander verschieden sind wie Goten und Byzantiner? Werden durch eine solche Zwangsvereinigung nicht die frisch pulsieren-

den Kräfte einer Nation voll Jugend und Eigenart zum Stocken gebracht? Hier unverdorbene barbarisch wilde Gesundheit an Körper und Seele, dort üppige Überreife und Verschlagenheit — ein Gegensatz wird hervorgerufen, der sich nur in blutigen Taten austoben kann.

Wildenbruch hat sein Drama auf sehr breiter Unterlage ausgebaut, um den Zuschauern eine volle Anschauung der Zeit und des Orts, sowie des dramatischen Konflikts zu geben, der sich zwischen den beiden Herrscherhäusern anspinnt. In der bei G. Grote in Berlin erschienenen Buchausgabe des Stückes umfaßt der erste Akt nicht weniger als sechsundsiebzig Seiten. Er führt uns in einen großen Saal im Palast Theoderichs zu Ravenna, wo die Goten von der Erinnerung an den großen König erfüllt sind und die Mannen ihm zu Ehren ein rauschendes Zechgelage vorbereiten. Amalasuntha, die Tochter des Verstorbenen, sieht diesem Treiben voll Unmut zu, findet aber für ihre Befehle kein Gehör. Nach dem Tode ihres Sohnes Athalarich gilt sie ihrer Umgebung nur als Verwalterin, da ihr zur Königin der König fehlt und die Goten keine Frau auf dem Thron kennen. Cassiodor, der frühere Vertraute Theoderichs, sucht die aufgeregten Gemüter zu besänftigen und durch Freundlichkeit zu erreichen, was die herrische Soldatenart Theodahads nicht zu stande bringt. Endlich einigt man sich dahin, daß die Großen des Reiches in dem Saal ihr Gelage abhalten sollen, während Amalasuntha ihnen aus einer Nische zuschaut. Der Palast Theoderichs, in dem Wildenbruch diesen ersten Akt seiner Trägödie vor sich gehen läßt, ist bekanntlich vom Erdboden verschwunden, während zwei von ihm geschaffene Kirchen, ein Taufhaus und vor allem sein feierlich großartiges Mausoleum, ein Rundbau von zehn Ecken und einer hohen Kuppel, noch erhalten sind. Aber seine weltlichen Bauten sind alle der Zerstörung zum Opfer gefallen. Nur den Platz wo der Palast Theoderichs gestanden hat, bei der Kirche S. Apollinare Nuovo und von dort nach Osten bis zur Stadtmauer, können wir nachweisen und uns auf ein Mosaik dieses Gotteshauses berufen, das einen Teil des monumentalen Gebäudes darstellt. Das ist aber auch alles. Wildenbruch hat sich die Halle mit steinernen Bänken an den Wänden und Doppelfenstern im

Rundbogenstil gedacht. In der Hinterwand verwendet er eine Loggia, die mit einem Vorhang gegen den Saal geschlossen wird. In einer Ecke des Saales befinden sich Tische und Stühle, Weingefäße, Krüge, Humpen und Becher bei der Befriedigung echt germanischen Durstes, der sich nach der Bedeutung des Festes entsprechend steigert.

In der Figur des jungen Amalrich, des Amalungen, hat Wildenbruch das Charakteristische des Gotenvolks nach Reinheit der Abstammung und Kraft des Temperaments zusammengefaßt. Als eine Vollblutnatur erscheint er uns, die sich gegen den drohenden Zerfall des Reichs mit dumpfer Leidenschaftlichkeit auflehnt, aber den Lauf des Verhängnisses nicht hemmen kann und von ihm tragisch vernichtet wird. In der von Fackeln erleuchteten Halle, wo die Krieger beim „Minnetrinken" auf das Gedächtnis des Königs die Becher leeren, ist er der Jüngste und Seltsamste von allen. Wie traumverloren steht er da, ohne ein Wort zu sprechen, während die übrigen die geleerten Humpen umdrehen und sich an den Tisch setzen, wo sie im Geist den toten Theoderich erblicken, wie er mit seinen Getreuen das Gelage abhält. Als der König seine Schwester mit dem Vandalen Trasamund vermählte, gab er ihr als Mitgift das Vorgebirge von Lilybäum auf Sizilien und tausend Edle sowie noch fünfmal so viel Knechte zum Schutz mit. Zum Anführer dieser Schar wurde der Vater Amalrichs ernannt und dessen stolze Kraft ist auf den Jüngling übergegangen, der weniger mit Menschen als mit der herrlichen Natur am ionischen Meer sprechen gelernt hat. Als dem Kaiser Justinian neben dem Vandalenreiche auch Lilybäum zu eigen wurde, hatte Amalrich für den Boten aus Byzanz, der die Goten zur Räumung von Sizilien aufforderte, keine andere Antwort, als daß er ihn ins Wasser warf. Als ihm aber ein schriftlicher Befehl aus Ravenna vorgelesen wurde, trotzte er nicht länger, sondern bestieg das Schiff, um vor seiner Königin zu erscheinen. Wirre Gedanken gehen ihm im Kopf, er spricht vom Teufel, der die Hand im Spiel gehabt, und von dem verdammten schwarzen Zwerg, der geholfen habe.

Die Goten betrachten ihn verwundert und lachen über ihn. Erzählt ihnen ein Tor nur Märchen? Aber Amalrich fühlt sich

klüger als die anderen und fährt wild auf. Gewiß gibt es einen Zwergkönig Laurin hinter den sieben Türmen von Byzanz, ein Wesen, das schon hundertmal gestorben ist und doch nie stirbt, das heute Justinian heißt, sich früher anders nannte und später wieder seinen Namen wechseln wird. Dieser schwarze Zwerg hat es mit Gewalt und List auf den Untergang aller weißen blonden Menschen abgesehen. Nun erzählt der Jüngling den staunenden Kriegern in kurzen hastigen Worten, die schließllch im Reim charakteristisch zusammenklingen, die Sage vom „kleinen Rosengarten", die sich, wahrscheinlich nach uralten Überlieferungen, um das Heldenleben Theoderichs gebildet hat. Wo die Etsch aus den Bergen kommt, sieht Amalrich den prächtigen Rosengarten Laurins, des Zwergkönigs, der dem Helden Dietleib seine schöne Schwester Simílde geraubt und sie in seinen Berg entführt hat. Zu ihrer Befreiung brechen Dietrich von Bern, der alte Hildebrand, sowie Wittich und Wolfhart auf, um den tückischen Zwerg, der sich an Gold gesättigt hat und nun auch nach Liebe Verlangen trägt, zu erlegen. Wittich und Wolfhart werden von Laurin überwunden, als sie in dessen Garten eindringen und die Rosen brechen. Aber Dietrich kommt ihnen zu Hülfe, greift den Zwerg, der zuerst seinem gewaltigen Schwertstreich entwischt und sich durch seine Tarnkappe unsichtbar macht, mit der bloßen Hand, betäubt ihn mit seinem glühenden Atem und wirft den ohnmächtig Zappelnden auf die Erde.

Amalrich gerät in Verzückung, wenn er von Theoderich spricht, denn er will ihn in der Nacht gesehen haben, wie er mit Schwert und Helm durch die Luft geritten kam. Über ihm leuchteten die Sterne, unter ihm brauste das Meer. Er erhob drohend die Faust und verschwand. Die Königin hat dieser seltsamen Erzählung hinter einem Vorhang gelauscht, gesehen, wie Amalrich mit einem einzigen Zug den Becher auf Theoderich leerte. Amalasuntha beabsichtigt, den vorausgesendeten Mannen auf einem Schiffe nach Byzanz zu folgen. Aber Vitiges und die übrigen Goten wollen sie nicht aus dem Lande fortlassen und befehlen, Wachen an die Tore zu stellen. Nur Amalrich, der sie bei dieser Gelegenheit zum erstenmal sieht, glaubt an sie und sieht in ihr die stolze Tochter des großen Vaters, die dem gefährlichen Zauberer den Fuß auf den Nacken setzen kann

und die man daher ziehen lassen muß. Ein solches Weib, viel klüger als Laurin, sah er in seiner prophetischen Anwandelung:

„Sie denkt dreimal, da wo er zweimal denkt.
Er ist voll Furcht — sie weiß von Fürchten nicht.
Sie ist so schön, wie nie ein Weib gewesen.
Ihr Wille überflügelt seinen Willen,
So wie der Falke überm Reiher fliegt.
Sie wird den Fuß auf seinen Nacken setzen.
Sie ist die Stärkste und sie hat Gewalt."

Die Goten werden dadurch umgestimmt und erwarten, daß die Königin sich auch als Weib fühlen und ihr Schicksal diesem gleichfalls aus königlichem Blute stammenden Jüngling anvertrauen werde. In der Schlußscene des ersten Akts stehen sich beide allein gegenüber. Amalasuntha verhöhnt in Amalrich den ihr aufgezwungenen Herrn und dieser vergißt sich in aufschäumendem Zorn, indem er sie einen Augenblick heftig bei den Händen packt, um aber sogleich, über seine Wildheit beschämt, mit gesenktem Haupt zurückzuweichen, als ob er von dem Lichte der Sonne geblendet sei. Er fühlt, daß er einmal an ihr sterben werde. Aber sie ruft ihm zu, aus seinen dumpfen Träumen zu erwachen und sich des Glücks zu erfreuen, das sie der Welt bringen wolle, nicht Gewalttat, Wut und Völlerei, worin die Herrschaft des Mannes bestehe, sondern ein Reich der Vernunft, wie es nur ein Weib schaffen könne. Sie ist im Begriff, nach Byzanz aufzubrechen. Aber wie sie aus dem Munde Amalrichs das Geständnis seiner Liebe vernimmt, das ihren Willen zu betören und ihr Herz einzuschläfern droht, befiehlt sie, daß gerade er sie nicht begleiten dürfe, und wie sie gewahr wird, daß er sich traurig ergriffen abwendet, nähert sie sich ihm, legt ihm die Arme um den Hals und küßt ihm zum Abschied Augen und Mund.

Vom zweiten Akt an ist der Kaiserpalast in Byzanz der Schauplatz der Handlung bis zum Schluß. Wildenbruch versetzt uns sofort in die wüsten Parteikämpfe, die auf den Straßen der Stadt ausgefochten werden und verbindet damit eine ausgezeichnete Charakteristik Justinians in seiner haltlosen Lüsternheit und lauernden Diplomatenkunst. Die Grünen haben die Oberhand gewonnen und wollten Theodora ermorden, die sich nur dadurch zu retten vermochte, daß sie ihre Prachtgewänder abwarf, sich in einen Bauernkittel hüllte

und im Schutz eines Anhängers der Blauen entfloh. Der Kaiser rafft verzweifelt die Gewandstücke zusammen, an denen noch die Wärme des verführerischen Weibes haftet und denkt mit Grauen daran, daß man gedroht habe, Theodora mit glühenden Nägeln entblößt an ein Kreuz zu schlagen. Aber schon das Gerücht, daß der Kaiser sich von der Buhlerin endlich lossagen wolle, hat genügt, den Aufstand zu beendigen. Der Vertrag, der ihm die Hand der Gotenkönigin und den Besitz Italiens sichert, ist ihm gewiß. Er sucht die Erinnerung, die sein Blut immer wieder in Wallung bringt, zu verscheuchen und tritt Amalasuntha gegenüber. Aber die erste Unterredung beider Herrscher wird durch die Meldung unterbrochen, daß sich im Schiff der Königin ein junger Gote versteckt gehalten habe und entdeckt wurde, als ihn das Meer bei der unglücklichen Landung bewußtlos ans Ufer warf. Er will seinen Namen nicht nennen und weigert sich, sein Schwert auszuliefern, aber man erkennt in ihm denselben Burschen, der in Lilybäum den Abgesandten des Kaisers ins Meer geschleudert hat, so daß er ertrank. Es ist Amalrich, der, um Amalasuntha zu sehen, die Reise im Kiel des Schiffes mitgemacht hat und ihr allein das Schwert ausliefert. Die Königin, die vor seinem Anblick bebt, erlangt von Justinian, daß Amalrich zwar als Gefangener abgeführt wird aber leben bleiben soll. Die Verschmelzung beider Reiche und das Fest der Vermählung sind beschlossene Sache.

In origineller Weise hat es der Dichter verstanden, im vierten Akt die Figur Theodoras in solcher Weise in die Handlung einzuführen, daß sie deren weiteren Verlauf ausschließlich bestimmt und bis zum Ende der Tragödie Zug um Zug den Sieg über ihre Gegnerin davonträgt. Als Justinian aufgeregt und ermüdet am Abend sein Schlafgemach betritt, wird er beim Anblick eines Knaben, der ihm die Leuchte voranträgt, stutzig und verwirrt. Er glaubt an einen Traum, der ihn toll macht und befiehlt dem Knaben, den Schuh Theodoras, den er bei sich trägt, anzuziehen. Der Mantel fällt ab und das Weib, das er von sich stoßen will und dessen Bild ihn doch überall begleitet, steht vor ihm. Sie reizt ihn nur noch mehr, indem sie sich ihm zu versagen scheint. Dann umschlingt sie ihn wie rasend und erstickt ihn mit ihren Küssen. Erst durch

Theodora wird Justinian daran erinnert, daß er Italien in die Tasche stecken könne, auch ohne die Gotenkönigin zu freien, daß die Hochzeitsfeier allerdings stattfinden müsse, aber nicht mit Amalasuntha, sondern mit ihr, Theodora, die dadurch den größten Triumph über seine und ihre Feinde davontragen werde. Der letzte Akt bringt die Ceremonie der Vermählung im Hof des kaiserlichen Palastes auf die Bühne. Sehr glücklich hat hierbei Wildenbruch das Motiv hindurchklingen lassen, daß die Goten nicht nur als Barbaren den Oströmern verhaßt waren. Als Milch- und Buttervolk erschienen sie ihnen, weil ihre Haut weiß wie Milch, ihr Haar gelb wie Butter war. Aber der Geistlichkeit in Byzanz wie in Rom waren die Goten auch aus religiösen Gründen ein Dorn im Auge, weil diese sich zu der Lehre des Arius bekannten. Man ist empört über die Ketzerin, der sich Justinian vermählen will, aber nachdem der Metropolit den Segen über das Paar gesprochen hat, zeigt es sich, daß die kaiserliche Gemahlin keine andere als Theodora ist. Soeben noch um ihr Leben besorgt, verbreitet sie jetzt den Glanz der Herrscherin um sich, der alles zu Füßen liegt, die ihre Feinde mit einem ironischen Lächeln oder dem Zurückwerfen ihres Hauptes besiegt. Amalasuntha, die mit ihren Goten im Kaiserpalaste erscheint, erkennt die tiefe Beschämung, die ihr als Frau zu teil wird und bittet sich Schiffe aus, um mit ihren Leuten nach Ravenna zurückkehren zu können. Erst allmählich begreift sie, daß sie auch als Herrscherin betrogen, daß das Reich der Goten an Justinian verfallen sei. In der tiefsten Demütigung ihres Stolzes erkennt sie die Bedeutung jener Sage vom Zwergkönig Laurin und sucht die letzte Rettung bei dem jungen Goten, der sie so schwärmerisch hoffnungslos liebt und dessen Leben ihr von Justinian gewährleistet war. Amalrich lebt allerdings, aber er ist geblendet, sein Antlitz blutlos bleich, die Hände sind ihm auf den Rücken durch Fesseln zusammengehalten. Sie gibt ihm sein Schwert und führt ihn zu Justinian hin, daß er ihn erschlage. Aber dieser weicht aus, während einer von der Partei der Blauen dem Gotenjüngling den Dolch in den Rücken rennt. Dieselbe Waffe wird von einem andern auch Amalasuntha in die Brust gebohrt. Amalrich fragt die Geliebte im Sterben: „Bringst mir die Welt, die einst du mir versprachst?" und diese antwortet: „Ich bringe dir

die Welt der Frau, die Liebe." Beide halten sich sterbend im Kuß umschlungen.

Wildenbruch hat geschichtliche Vorgänge, denen unser Interesse unmittelbar entgegenstrebt, mit dichterischer Freiheit behandelt, um einen tragischen Konflickt größten Stils zu gestalten. Zwei gewaltige Völkergruppen stoßen auf einander, die durch Rasse und Religion von einander unterschieden sind und in den Hauptfiguren des Dramas zur charakteristischen Verkörperung kommen. Amalasuntha und Amalrich sind als echt germanische Naturen durchgeführt und doch wieder scharf aus einander gehalten durch den politischen Gedanken, der sie erfüllt. Indem die Gotenkönigin an der ursprünglichen Kraft ihres Volkes rüttelt und die Empfindungen, die sich in ihrem Herzen regen, gewaltsam unterdrückt, indem sie das Weib zu verleugnen und wie ein Mann zu herrschen versucht, bringt sie den festen Boden ihres Reiches, den nationalen Gedanken, ins Schwanken und reißt sich und ihr Land in den Abgrund. In Amalrich lebt der Geist der Lieder und Sagen aus uralter deutscher Vergangenheit. Seine Phantasie ist ganz erfüllt von den Taten Theoderichs und sein Amalungenblut drängt ihn dazu, diesem erhabenen Vorbild nachzueifern. Wie die Königin durch die Politik, so wird Amalrich durch die Liebe zu einer tragischen Persönlichkeit und die Schicksale Beider verschlingen sich mit einander. Auf der andern Seite stehen Justinian und Theodora, der König, der nur von den Gedanken an Macht und Sinnenlust beherrscht wird und das Weib, daß ihn wie eine Schlange umspielt und seinen Willen zum Werkzeug ihres Ehrgeizes macht. Der Dichter hat eine Fülle von Beziehungen geschichtlicher und sagenhafter Natur klug mit einander verwoben und die Spitze seines Dramas in einem Problem auslaufen lassen, das sich auf das Recht der Frau im öffentlichen Leben bezieht. Amalasuntha wird von einem romantischen Hang beseelt, Völker mit einander zu verbinden, die durch Natur und Geschichte von einander getrennt sind. Schon bei den ersten Schritten auf dieser gefährlichen Bahn erkennt sie die Schwäche dessen, was ihr anfänglich als Kraft erschien, bis schließlich alles unter ihr zusammenbricht.

Für die Inscenierung des „Königs Laurin" hatte das Schau-

spielhaus bei der Aufführung im November 1902 an der Hand des Herrn Oberregisseurs Grube ebenso große wie erfolgreiche Anstrengungen gemacht. Die prächtige Halle im Palast Theoderichs in Ravenna mit den zechenden Goten und der in der Nische lauschenden Königin, die Ansichten des byzantinischen Kaiserschlosses mit dem Blick auf den Bosporus, wo Europa und Asien sich begegnen, vor allem aber der Schloßhof zum Schluß mit den Treppen, die links und rechts zu dem oberen Arkadenstockwerk hinausführen, den Aufzügen der Blauen und Grünen, der Heerführer und Soldaten, der Ceremonie bei der Trauung und der Gegenüberstellung von Amalasuntha und Theodora vom ironischen Wortgefecht bis zum Ausbruch des Kampfes müssen zu den besten scenischen Leistungen des Schauspielhauses gerechnet werden.

# „Der Schleier der Beatrice" von Arthur Schnitzler.

Die Sehnsucht nach einer großen Kunst, die hochgestimmte Menschen und starke Leidenschaften darstellen will, spricht sich in unserer dramatischen Literatur immer lebhafter aus. Sie erfaßte Arthur Schnitzler bereits vor mehreren Jahren und veranlaßte ihn, zunächst in einaktigen Stücken, den Kreis seiner Wiener Lebensanschauung, den er in „Liebelei" so glücklich ausgefüllt hatte, durch das Studium vergangener Kulturen zu erweitern. Wie Maeterlinck und D'Annunzio vertiefte er sich in das Wesen der italienischen Renaissance und gewann daraus den Stoff zu seinem fünfaktigen Schauspiel „Der Schleier der Beatrice". In Wien bemühte man sich, diese Dichtung im Keim zu ersticken, denn das dortige Burgtheater, das sofort die Hand auf das Stück gelegt hatte, weigerte sich nachher, es zur Darstellung zu bringen. Nun ist es bei uns im Deutschen Theater in Scene gegangen und mit voller Würdigung der entschiedenen und aufwärts strebenden Begabung des Autors aufgenommen worden. Den weichen wienerischen Zug seines Wesens hat Schnitzler darin fast ganz überwunden, die Charakteristik seiner Personen scharf angelegt und ihre Empfindungen so unmittelbar auf einander prallen lassen, daß ein Schein von echt tragischer Glut darauf fällt. Ort und Zeit, die sein Werk bestimmen, stehen lebendig vor uns. Wir befinden uns an dem Abhang des Apennin, in dem durch Intelligenz und Reichtum ausgezeichneten Bologna, wo wir die Renaissance in ihrer ganzen Entwickelung beobachten können. „La grassa": „die fette," heißt die Stadt wegen der Fruchtbarkeit der Ebene, aus

der sie ihre Kirchen und Paläste im Glanz der südlichen Sonne emporschimmern läßt, während die Bewohner sich im Schatten der Bogengänge ergehen, die fast überall die Straßen einfassen.

Nach Bologna streckt zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wohin uns der Autor versetzt, die römische Eroberungslust die Arme aus, um mit der ganzen Romagna auch diesen Ort zu erdrücken. Die Scharen Cesare Borgias lagern versteckt vor den Toren der Stadt, besetzen die Landstraßen und sind im Begriff, sich auf die Bewohner zu stürzen. In der Nacht vor dem Entscheidungskampf, während alles in Waffen starrt, um alsbald dem Tod ins Antlitz zu blicken, spielt sich die Liebestragödie des Stückes ab. Ein Fieber zuckt in der Bevölkerung, die das Leben noch einmal voll genießen will, da sie es vielleicht in wenigen Stunden preisgeben muß. Diese Stimmung soll uns selbst unverständliches begreiflich machen mit dem wilden Wogenschlag von Leidenschaften, die ihre Opfer unvermutet mit sich fortreißen. Neben der Verfeinerung der Kunst, die Dichtern, Malern und Musikern zu höchsten Ansehen verhilft, herrscht der Eigenwille des Herzogs, der für jede Begierde Erfüllung fordert und dem die geschmeidigen Hofleute wie Sklaven gehorchen. Reich bis zum Überladenen baut sich dies Stoffgebiet vor den Augen des Dichters auf. Ein jäher Blitz durchzuckt eine im innersten aufgeregte Welt und ruft Erstaunen und Schreck hervor, bis Gift und Dolch das Strafgericht vollziehen, während beim Morgengrauen die Schwerter erbitterter Gegner gegen einander gezogen werden.

In den Mittelpunkt der Handlung stellt Schnitzler ein junges, verführerisches Weib, Beatrice, die Tochter eines Wappenschneiders, den der Gram über die Untreue seines Weibes in Schwachsinn verfallen ließ. Das von der Mutter ererbte Blut will sich in einem Temperament austoben, das, schnell entflammt, sich jedem ersten Eindruck sofort hingibt und sinnverwirrend wirkt, ohne ein Bewußtsein über die unheilvolle Kraft zu besitzen, die von ihr ausströmt. Beatrice ist mit sechzehn Jahren fast noch ein Kind, das mit den Leidenschaften anderer wie mit einem Spielzeug umgeht. Während sie ganz von einem Gefühl durchdrungen zu sein scheint, das höchstes Glück verheißt, wendet sich ihre Empfindung schon

einem andern Ziel zu, das dem vorigen völlig entgegengesetzt ist. Ein zerbrochener Fächer erpreßt ihr dieselben Tränen, wie der Gedanke an Trennung und Tod. Der Zauber einer Fürstenkrone beherrscht sie in derselben Stunde, in der sie das Herz eines verlorenen Geliebten wiedererobern will. Ihr Wille dreht und wendet sich je nach der Stärke des letzten Eindrucks, von dem sie berührt wird. Was anderen furchtbarer Ernst ist, wird ihr zu bunten Blumen, die sie lächelnd betrachtet, dann zerflückt und mit anderen vertauscht. Filippo, der Dichter, erscheint ihr mit seinem Ruhm und seiner Liebe wie ein Wesen höherer Art. Erst bei seinem Anblick versteht sie die Menschen, die ihr bisher nur als Puppen erschienen waren. Sie ist bereit, mit ihm Eltern und Familie für immer zu verlassen. Aber zugleich spricht sie von einem süßen Traum, den sie gehabt hat und in dem sie sich als Geliebte, als Gattin des Herzogs erblickte. Filippo sieht in diesem Bekenntnis nur einen frechen Wunsch, der aus der Tiefe ihrer Seele emportaucht. Er stößt das Mädchen empört zurück, für immer, wie er sagt. Aber wenn Beatrice den Dichter im Leben nicht wiedersehen soll, so denkt sie doch an den Tod, der sie mit ihm vereinigen kann, während sie langsam seinen Blicken entschwindet.

Zur Verwunderung aller geht der Traum des Mädchen wirklich in Erfüllung. Der Herzog trifft sie abends auf der Straße und, von der Lust entflammt, der Schönsten in der Stadt seine Gunst zuzuwenden, ladet er sie ein, ihm in den Palast zu folgen. Er ist mit Schätzen seltener Art von seinen Reisen zurückgekehrt. Dies alles und noch viel mehr soll ihr gehören, wenn sie ihm nur eine Nacht schenkt, denn er fühlt, daß er aus ihren Armen als Sieger gegen den Feind erwachen werde. Den Eltern Beatricens will der Herzog Haus und Garten schenken, ihren Bruder zum Hauptmann befördern und sie selbst soll mit einem Schleier aus Damast und Perlen geschmückt werden, wie ihn niemals ein Mädchen seines Landes und sogar keine Herzogin bisher getragen hat. Das Mädchen betrachtet den Fürsten ruhig und weidet sich an dem Aufruhr, der sich seiner Seele bemächtigt. Sie vergißt, daß sie sich mittlerweile einem braven Jüngling angelobt hatte und ahnt nicht, daß dieser alsbald vor Verzweiflung Hand an sich legen werde. Sie

wird jedoch durch all die Versprechungen, die lockend an sie herantreten, nicht verführt, sondern verlangt mit schlichten Worten weit mehr, nämlich, daß der Herzog sie zu seiner Gemahlin mache, bevor sie ihm in seinen Palast folge. Mit Entrüstung und Hohn wird dieser Gedanke von dem Gefolge aufgenommen. Aber der Fürst willigt auch in das Unerhörte ein. Der Bischof soll ihn in einer Stunde mit Beatrice vermählen und zur Erhöhung des Hochzeitsjubels mag sich in dieser Nacht alles in wilder Lust ergehen und sein Garten dem Volk geöffnet sein.

Die Motive, die in dem Stück angeschlagen werden, beginnen sich von jetzt an zu verwirren. Filippo, der Beatrice zu Liebe eine Braut im Stiche gelassen hat und von deren Bruder mit Rache bedroht wird, will sich über das Verlorene in leicht zu stillender Lust hinwegtäuschen. Er erfährt dabei, was am Hofe des Herzogs vorgefallen ist. Beatrice ist des Fürsten Gemahlin! Während ihn dieser Gedanke taub für alles andere macht, hört er an der Tür seines Hauses ihre Stimme. Mit dem Schleier, dem Geschenk des eben angetrauten Gemahls, ist sie heimlich zu dem Dichter geeilt, um ihr Versprechen zu erfüllen und in seiner Umarmung zu sterben. Die Sehnsucht nach ihm erscheint ihr mächtiger als alles Glück der Erde. Sie erschrickt nicht, als Filippo ihr das Bild des Todes in furchtbaren Zügen ausmalt. Aber als er ihr die Vorstellung einflößt, daß schon die ersten unschädlichen Tropfen des Bechers, von dem sie nippen, das Ende bedeuten könnten, kommt der Drang zum Lebens unaufhaltsam über sie. Auch das Sterben ist ihr nur eine Tändelei gewesen, und aufs neue fühlt sich Filippo betrogen. Er will sie wiederum davonjagen, und als sie trotzdem bleibt, leert er eine andere Schale mit Gift und stürzt entseelt zur Erde. Beatrice möchte ihm auf den finstern Weg folgen, aber der Becher ist leer, und, von Entsetzen geschüttelt, stürzt sie mit dem Angstgeschrei: Leben! aus dem Gemach, wo sie den Schleier zurückgelassen hat.

In diesem dritten Akt wird der Dichter von dem Geist der Renaissance, der ihn solange sicher geleitet hat, offenbar verlassen. Wir sind nicht mehr in dem Italien des sechzehnten Jahrhunderts, im Zeitalter der ungebrochenen Temperamente, der unbezwingbaren Antriebe in Kopf und Herz, die klar und rückhaltslos auf das

einmal erkannte Ziel losgehen, die unbedingt herrschen wollen und für eine Krone alles aufopfern. Eine weichere Luft, als über die Höhen des Apennin hinweht, sucht uns plötzlich zu umschmeicheln und mit einem Schlage befinden wir uns in Wien, wohin es den Dichter in diesem Aufzug heimatlich zurückgezogen hat. So viel Sprünge das Temperament seiner Beatrice auch macht, so tändelnd und zufällig sie sich in ihren Gefühlen hin- und herbewegt, dies eine, daß sie sich vom Traualtar und von der Seite ihres fürstlichen Gemahls hinweg zu dem Geliebten stiehlt, glauben wir ihr nun und nimmer. Nachdem sie den höchsten Preis für ihren Besitz gefordert und erreicht hat, muß es mit der Kindlichkeit ihres Wesens, das nicht weiß, was es will, ein für allemal zu Ende sein. Den Roman ihres Lebens schlägt sie damit zu und das Gebieterische des Weibes, dem sich alles beugt, füllt nunmehr ihre ganze Seele aus. Sie hat gesiegt und muß ihren Triumph auskosten ohne Spur von Romantik, weil sie endlich erkannt hat, welche dämonische Gewalt sie auf die Menschen ausübt. Wie der Dichter den Knoten zu einem tragischen Ausgang später schürzen wollte, ist seine Sache. Aber in diesem Augenblick mußte er Farbe bekennen. Was er dabei auf die Bühne bringt, ist ein Kunststück, das er freilich mit dichterischen Farben umgibt, aber kein reines Bild der Natur, wie wir es von ihm erwarten.

Ihn reizte es, die Schuld Beatrices auf einen Punkt zu verlegen, wo ihr die Sühne sofort auf dem Fuß folgen mußte, um die Handlung des Dramas bis zum Äußersten tragisch zuzuspitzen. Der Liebeslust, die in seinem Schloßgarten tobt, macht der Herzog ein Ende, als er beunruhigende Nachrichten vom Feinde erhält. Er fragt nach seiner Gemahlin und sieht sie endlich ohne Schleier wiederkehren. Als er erkennt, daß sie ihr Fernbleiben mit einer Lüge zu entschuldigen sucht, erklärt er sie ihrer herzoglichen Würde für verlustig und verurteilt sie zum Tode durch das Schwert. Schon scheint ihr Schicksal besiegelt zu sein, als sie im Wahnsinn der Verzweiflung die Hand des Fürsten ergreift, um ihn zu der Stätte zu führen, wo sie den Schleier verloren hat. In Filippos Gemach findet der Herzog hinter dem Vorhang die Leiche des Dichters. Wie er erschüttert die Wahrheit durchschaut und, ohne Kraft zum

Strafgericht, über das Rätsel dieses Weibes nachsinnt, empfängt Beatrice den Todesstoß von der Hand ihres Bruders. Beim grauenden Morgen stürzen alle dem Feinde entgegen, der sich vor den Toren zum Angriff erhoben hatt.

Das Stück ist erfüllt von Schönheiten, die der Dichter bisher nicht erreicht hatte und die sich bei der Aufführung der Phantasie des Publikums tief einprägten. Aber es enthält daneben ein Gewirr von Motiven, das sich schwer auseinanderknüpfen läßt und auch von den Schauspielern nicht völlig verständlich gemacht wurde. Die Ausstattung, die das Drama im Deutschen Theater, März 1903, gefunden hat, verdiente bei der Inscenierung der Gärten, bei Filippo und dem Fürsten, sowie des Bildes von Bologna mit der sich verengenden, von Säulengängen eingefaßten Straße, wie man sie dort noch jetzt überall findet, die Anerkennung des Publikums.

# „Rosenmontag"
# von Otto Erich Hartleben.

Bei der Aufführung des neuen Stücks von Otto Erich Hartleben: „Rosenmontag", Oktober 1900 im Deutschen Theater, zeigte es sich wieder, wie schnell der Wechsel zwischen leichtem Humor und bitterem Ernst auf der Bühne vor sich geht, wenn die Zuschauer durch einen interessanten Stoff gefesselt werden, wenn sie fühlen, daß ein Stück wirklichen Lebens an ihnen vorbeizieht. Als scharfer satirischer Kopf hat sich der Dichter schon mannigfach bewährt und auch in tragische Situationen ist er rücksichtslos eingedrungen. Aber diese beiden Stimmungen schienen sich oft bei ihm aufzuheben, anstatt sich im Eindruck auf das Publikum zu verstärken. Die Ironie, die in Hartleben steckt und der er manchen reflichen Einfall verdankt, drängte sich bei größeren Arbeiten an der unrechten Stelle hervor und beeinträchtigte zuweilen die Wirkung seiner Schöpfungen. Erst in seinem jüngsten Werke ist er seiner Launen, seiner Neigung zum Spaß und Spott völlig Herr geworden und hat diesen Teil seines Talents nur so weit verwertet, als es der Natur seines Stoffes entspricht. Man hat bei der Aufführung über die lustige Schilderung des Kasernen- und Kasinolebens in einer rheinischen Garnisonstadt gelacht und ist doch in tiefer Bewegung auseinander gegangen, als das Liebespaar zum Schluß freiwillig den Tod auf sich nahm. Auch zwischen dem lustigen Anfang und tragischen Ende entwickelten sich ohne Zwang eine Anzahl von Scenen, in denen die Stimmung des Kölner Karnevals wie rauschende festliche Musik ertönte und buntes

Maskenspiel lachend an uns vorüberzog. Gerade dadurch vertiefte sich das Mitleid mit den beiden blühenden Menschen, in denen der Wille zum Leben völlig abstirbt, während um sie herum alles zum freudigen Genuß einladet.

In unseren gesellschaftlichen Einrichtungen gibt es überall Standesbegriffe, die sich um bestimmte Gruppen von Menschen wie eiserne Klammern legen und sie für das Auftreten in der Welt kraftvoll zusammenhalten. Wer durch eigene Schuld oder die Grausamkeit des Zufalls in die Lage kommt, gegen diese Regeln zu verstoßen, tritt aus seinem Kreise heraus und muß sich eine neue Existenz gründen, wenn ihm dazu Kraft genug übrig bleibt. Hängt er jedoch mit voller Seele an seinem Beruf, erkennt er, daß er nur für ihn geboren ist und ohne ihn nicht leben kann, so gibt es aus einer solchen verzweifelten Situation keinen anderen Ausgang als einen tragischen. Zu diesem Punkte hat Hartleben in seinem „Rosenmontag" mit großer Sicherheit hinzusteuern gewußt und dabei ein Gebiet beherrscht, das in der Entwickelung seines Talents einen neuen Abschnitt bezeichnet. Er faßt den Begriff der Offiziersehre in seiner ganzen Schärfe auf, wie er als starke Stütze der militärischen Disziplin und des kameradschaftlichen Geistes keine Milderung und Abschwächung zuläßt, auch wenn die Rechte des Herzens sich dagegen noch so sehr auflehnen oder gar tötlich getroffen werden. Man ist eben Offizier oder man ist keiner, sagt zu dem Helden des Stückes sein bester Freund, der ihn menschlich vollkommen versteht und ihn vergeblich zu retten versucht. Ohne Frage steht Hartleben mit seinen eigenen Empfindungen auf seiten der Herzensrechte gegenüber der Unversöhnlichkeit des Standesbegriffes. Aber er ist mit Erfolg bemüht, Schatten und Licht nicht einseitig zu verteilen, sondern die Charakterisierung seiner Figuren ohne Voreingenommenheit durchzuführen. Er hat ein Offiziersstück schreiben wollen und niemand wird verkennen, daß er für seinen Stoff reiche Erfahrungen mitgebracht hat. Das Drama enthält nur eine einzige weibliche Rolle und diese setzt erst in der Mitte des dritten Aktes ein. Es tritt darin nur eine Civilperson auf, ein reicher Kommerzienrat, der mit naiver Freude den Beruf seines zukünftigen Schwiegersohnes in der Offizierswohnung und im

kameradschaftlichen Verkehr auf sich wirken läßt. Alles übrige steckt im bunten Rock und unter dem Zwang einer bestimmten Standes- und Lebensauffassung, soweit auch die Empfindungen auseinander gehen mögen von dem flotten Oberleutnant, der durch seine Persönlichkeit das bevorzugte seiner gesellschaftlichen Stellung durchaus verdient, bis zu dem uniformierten Gigerl, der uns mit seinem Monocle, wie aus den Spalten des „Simplicissimus", anstarrt.

Der Vorgang, der die Vorgeschichte des Stückes bildet, könnte der Wirklichkeit entnommen sein. Hans Rudorff hatte als Leutnant mit einem Mädchen aus dem Volk ein Liebesverhältnis angefangen, das im Hinblick auf seine Karriere bedenkliche Formen annahm. Aus einer flüchtig gemeinten Spielerei war eine ernste Leidenschaft geworden, die seiner Umgebung Sorge einflößte. Zwei seiner Vettern und Kameraden kamen auf einen Gedanken, über dessen Abscheulichkeit sie sich nicht völlig klar waren, um der Sache schnell ein Ende zu machen und ihren romantisch angelegten Verwandten, der musikalisch und dichterisch dilettiert, von all seinen Träumen zu heilen. Während Rudorff eine Reise nach Erfurt machte, hatten die Vettern einen Treubruch seiner Geliebten insceniert. Sie lockten das ahnungslose Mädchen unter dem Vorgeben, es sollte Rudorffs Geburtstag im Freundeskreise gefeiert werden, zu einem der schneidigsten unter den Oberleutnants der Garnison aufs Zimmer, redeten ihr in der Sektstimmung ein, daß der von ihr vergötterte Mann sich bereits verlobt habe und brachten sie dahin, daß sie ohnmächtig und berauscht die Nacht bei den spielenden und zechenden Offizieren blieb und erst am Morgen den Weg nach Hause antrat. Damit war die Geliebte Rudorffs in den Augen der Welt zur Dirne gestempelt und alles schien sich so zu entwickeln, wie es die Verwandtschaft des Leutnants beabsichtigt hatte, zumal der Oberst sich in die Sache mischte und Rudorff das Ehrenwort abnahm, daß alle Beziehungen zu dem Mädchen damit unbedingt ein Ende nehmen würden. Der junge Mann machte infolge der Aufregung eine schwere Krankheit durch und wollte dies Kapitel seines Lebens selbst dadurch abschließen, daß er sich mit dem hübschen, aber nichtssagenden Töchterchen eines Kommerzienrats verlobte, der

sich alle Mühe gibt, seinen Kindern eine sorgenfreie und glückliche Zukunft zu begründen.

Während Rudorff zu seinem Regiment zurückkehrt und die schmerzlichen Erinnerungen ihn allmählich verlassen, erfährt er, nachdem er mit seinen Kameraden ein fröhliches Wiedersehen gefeiert hat, welch ein Bubenstück sich um ihn abgespielt hat. Die Liebe zu Gertrud bricht mit verstärkter Kraft in ihm hervor, da er erkannt hat, daß sie ihm in Wahrheit niemals untreu gewesen, sondern nur schändlich verleumdet war. Kann er das Mädchen, das man auf solche Weise verderben wollte und das inzwischen ihre einzige Stütze, ihre Mutter, verloren hat, verlassen? Darf er andererseits das Ehrenwort, das er seinem Oberst gegeben hat, brechen? Für den Rat, den ihm sein Freund gibt, sich zu einem andern Regiment versetzen zu lassen, ist es bereits zu spät, denn die Ehre seines Herzens, die ihm gebietet, da wieder zu lieben, wo er geliebt wird, ist stärker als sein Offizierswort. Und doch fühlt er sich mit wirklicher Leidenschaft als Soldat und blickt mit Stolz auf das Bild seines Großvaters, das im Speisesaal des Kasinos hängt. Aber die Brücke zu seinen Kameraden ist für ihn abgebrochen, und was ihm sonst als zukünftige Existenz winkt, eine bürgerliche Stellung in der Fremde, vielleicht in Amerika, wozu es ihm an Mitteln nicht fehlen würde, erscheint ihm klein und verächtlich. Er beschließt, in den Tod zu gehen, aber vorher noch einmal mit dem Weibe, das sein ein und alles ist, im Rausch des rheinischen Karnevals alle Wonnen des Daseins zu kosten. Wenn Spiel und Tanz vorbei sind und auf die durchschwärmte Nacht der Morgen folgt, an dem das Signal in der Kaserne alles zu neuem Leben ruft und bei voller Militärmusik der Ausmarsch erfolgt, begleitet ihn das Mädchen auf seinem dunkeln Wege, und der Rosenmontag zeigt statt zweier Menschen, die miteinander leben wollten, ohne sich zu lieben, ein Paar, das seine Treue mit dem Tode besiegelt.

Die düstere Fabel des Dramas ist ganz umsponnen von der Schilderung des Garnisondienstes in den verschiedensten Abstufungen und den Freuden des rheinischen Karnevals. Dadurch wird dem Vorgang das Harte und Unpersönliche genommen, das ihm an und

für sich anhaftet und dem rein menschlichen Mitleid ein weites Gebiet eröffnet. Man sieht, wie stramm und unbeirrt die glücklichen Naturen durchs Leben gehen, die mit der Uniform auch eine bestimmte ordnungsmäßige Gesinnung anlegen, ohne sich durch feinere Empfindungen aus dem Gleise bringen zu lassen oder an einer Herzlosigkeit Anstoß zu nehmen und wie Hans dagegen vom Schicksal in eine Falle gelockt wird, aus der es für ihn keine Rettung gibt. Wie bei jeder dramatischen Arbeit, gibt es auch bei dieser Voraussetzungen, die uns willkürlich erscheinen, die man aber auf Treu und Glauben hinnehmen muß, während sich das, was wir auf der Bühne vor uns sehen, folgerichtig entwickelt. Der Dichter sagt uns nicht, wie Rudorff sich von den verleumderischen Anschlägen seiner Kameraden so schnell beeinflussen und, mit dem Bilde des Mädchens im Herzen, einer andern die Hand reichen, wie er sich vor allem durch das Ehrenwort bei seinem Oberst binden konnte, ohne sich über das Vorgefallene völlige Klarheit zu verschaffen. Gibt man aber diese unzweifelhaft verwischte Vorgeschichte zu, so kann man nicht leugnen, daß Hartleben sich als scharfer Beobachter der Wirklichkeit von echt dramatischer Begabung gezeigt hat, die uns unaufhaltsam bis zur Katastrophe vorwärts treibt. Militärleben und Karnevalsstimmung greifen ungezwungen ineinander über. Im Kasino werden gleich beim Beginn des Stückes die Rollen für die Aufführung von Schillers „Handschuh" am Rosenmontag, dem Höhepunkt der rheinischen Fastnacht, an die Offiziere verteilt, und kurz bevor der tragische Schluß eintritt, findet bei grauendem Morgen die drollige Probe dazu zwischen den verkleideten und verschlafenen Offizieren statt. Wenn Hans mit Todesgedanken in seiner Kasernenstube sitzt, pfeifen ihm zwei seiner Kameraden einen Gassenhauer vor, und wenn er mit der Geliebten zum letzten Fest des Lebens aufbrechen will, huschen dieselben Offiziere, die im ersten Akt seinen Schwiegervater, dem Kommerzienrat, einen drolligen musikalischen Empfang bereitet haben, als schwarze Dominos herein, um den Übermut des nächtlichen Maskenfestes anzukündigen.

In dieser Kunst, einen packenden Stoff von der launigen und von der tragischen Seite gleich stark zu beleuchten, ohne jemals aus

der einen oder der andern Stimmung herauszufallen, drückt sich ohne Frage bei Hartleben eine wirkliche Meisterschaft aus, und wir freuen uns aufrichtig, daß dem Dichter in den fünf Akten seines Stückes eine so harmonische und bei allem Erschütternden doch nicht unversöhnliche Komposition gelungen ist. Auch die satirischen Nadelstiche, an denen es der Dichter nie fehlen läßt, wurden von den Zuschauern überall richtig verstanden und empfunden.

# Maxim Gorki als Dramatiker.

Bei einem so ursprünglichen Talente wie dem russischen Erzähler Maxim Gorki, der alles sich selbst verdankt und neue Wege gefunden hat, konnte es nicht ausbleiben, daß seine Gestalten eines Tages von dem Buch auf die Bühne hinübersprangen. Sie lebten zu mächtig in seiner Phantasie und hatten das Interesse des europäischen Publikums zu tief bewegt, als daß man ihnen den Weg von der ruhigen Betrachtung des Lesers zu der lauten Anerkennung im Zuschauerraum auf die Dauer versperren konnte. Alles vereinigte sich, um der Wirkung dieses Dichters immer weitere Kreise zu sichern. Arm, unterdrückt und ohne Bildung, wie er auf den ersten Blick zu sein schien, war er in der Tat der Reiche, Freie und Wissende. Er entdeckte in seinem Vaterland ein Gebiet, das eine Begabung seines Ranges literarisch noch niemals durchfurcht hatte. Aus dem Elend und Schlamm, in dem er sich umsah, stiegen Menschen von eigener Beschaffenheit empor und fanden den Weg zu unserem Herzen. Die Ufer der Wolga und die Fluten des schwarzen Meeres zogen an unseren Augen vorbei. Die Natur sprach überall mit und gab die Begleitung zu diesem Spiel wilder Leidenschaften. Gorki selbst erschien dabei wie ein Märtyrer seiner Kunst, denn er war in seiner Heimat von polizeilichen Zwangsmaßregeln umgeben und in seiner Brust fühlte er eine tückische Krankheit brennen, die sein Leben bedrohte. Jedesmal, wenn er die Feder ansetzte, fragte er sich: Wie lange wirds noch dauern? So trieb ihn eine innere Stimme immer dringlicher, alles auszugeben, was er an Menschensinn und Beobachtungskunst in sich trug.

Zu den Lesern, die von ihm neues erwarteten, kamen die Theaterdirektoren, die in seinen Romanen und Novellen eine Menge dramatischer Scenen fanden. So wurde Gorki, wenn er auch von der Bühne selbst wenig wußte, durch andere zu ihr hingedrängt. Die Dramatisierung seines Romans „Foma Gordjejew“ hat bei der Darstellung in Petersburg allerdings nicht so gefallen, wie man es erwartete. Umsomehr interessierte wegen ihres Stoffes die vieraktige Kömödie „Die Kleinbürger“. Sie wurde im Juni 1902 zuerst von russischen Studenten in Moabit in der Ursprache bei uns gespielt. Im Herbst desselben Jahres hat das Lessingtheater das Stück in einer empfehlenswerten Übersetzung von A. Scholz gegeben, der uns auch mit Tolstois „Macht der Finsternis“ zuerst bekannt machte. Der scenische Eindruck des Gorkischen Werkes ist über Erwarten stark gewesen.

Man wird zuerst nach der Bedeutung des Titels fragen. In Rußland, wo es seit Peter dem Großen und Katharina II. eine mühsam aufgebaute Leiter der Klassen und Stände mit vielen Sprossen gibt, zerfällt auch die städtische Bevölkerung in verschiedene Gruppen. Neben den Großkaufleuten unterscheidet man Kleinhändler, deren Rechte namentlich früher wesentlich beschränkt waren, wenn sie auch mit dem Wachstum ihres Besitzes in der Lage sind, sich zu einer höheren Rangstufe emporzuarbeiten. Die Kleinbürger (Meschtschane) besitzen nicht das Geld der Großhändler, nicht die Abstammung der Adligen und nicht die Erziehung der Geistlichen. Sie finden ihren Unterhalt in gewerblicher Tätigkeit, deren Umfang aber begrenzt ist. Namentlich in geringeren Provinzstädten sind die Kleinbürger der Ausdruck der starren Überlieferung in Religion und Bildung, Sitten und Gebräuchen. Sie bilden eine Welt für sich, an welcher der moderne Geist abprallt. Nur allmählich lösen sich in der nächsten Generation bestimmte Schichten ab, die neueren Ideen zugänglich sind, woraus dann der Gegensatz zwischen alt und jung in voller Schärfe sich entwickelt. Einen solchen Lebensausschnitt schildert Gorki in seinem Drama, einerseits die unerträgliche Langeweile und Öde eines Kleinbürgerheims und andererseits das Vorwärtsdrängen der Jugend, die sich aus diesem Sumpf losreißt, um nicht darin unterzugehen. Zwischen diesen beiden Schichten

bewegen sich wie trüb flackernde Lichter ein paar heruntergekommene Existenzen, die keinen Willen mehr haben und sich ihrer Umgebung anpassen, wobei sie vom Branntwein getröstet werden. Gorki verwendet in seinem Stück nur eine einzige Dekoration mit einem alten schweren Geschirrschrank, der gleichmäßig tickenden Wanduhr, dem klappernden Piano, den Blumentöpfen am Fenster, dem weißen Kachelofen, den Tellern und sonstigen Hausgeräten. Immer wieder wird der Tisch gedeckt, der Samowar hereingeschleppt und dasselbe geredet. Aus dem Nebenzimmer hört man Gestöhn und Geschimpfe, in der Küche das Poltern der Dienstboten, von der Straße die Stimmen der Ausrufer. Der achtundfünfzig Jahre alte Beßjemenow, Ältester der Malerzunft, ist ein dummer, eitler und geiziger Haustyrann, der seinen beiden Kindern und seinen Mietsleuten vergeblich zu imponieren sucht. Er hat auf der Bank Geld liegen, sucht aber seinen Besitz ängstlich zu verbergen. Er klagt beständig über Undankbarkeit, obwohl er sich jede seiner Wohltaten bis auf den letzten Kopeken bezahlen läßt. Er möchte gern Bürgermeister (Goródskoi golowá) werden und ist wütend darüber, daß ihm ein anderer zuvorkommt. Vor allem haßt er die Bildung, die sich seine Kinder angeeignet haben, und schleppt in allem Dummen und Dumpfen seiner Existenz seine Frau hinter sich her.

Sein Sohn Peter ist von der Universität ausgewiesen worden, weil er, anstatt ruhig zu lernen, an politischen Bewegungen teilgenommen hat, und füllt nun seine Muße mit wirren Betrachtungen über sein und Rußlands Schicksal im allgemeinen aus. Die Tochter Tatjana ist Lehrerin an einer Volksschule. Sie fühlt sich unglücklich, weil sie ins Leben hinaus möchte, aber keine Kraft besitzt, einen vernünftigen Entschluß zu fassen. Von dem Stuhl aufs Sofa und von dem Wohnzimmer ins Schlafzimmer schleppt sie ihr gleichmäßiges Jammern und empfindet es wie Nadelstiche, wenn andere fröhlich sind oder an einander Gefallen finden. Tatjana kommt sich im elterlichen Hause wie in der Hölle vor und als sie auch als Weib zurückgesetzt wird, versucht sie, sich das Leben zu nehmen. Das Fläschchen mit Salmiakgeist, aus dem sie trinkt, hinterläßt aber keine ernsteren Folgen und verbrennt ihr nur ein wenig die Speiseröhre. In diesem Hause gibt es nur einen einzigen ver-

nünftigen, gesunden und tatkräftigen Mann, den Lokomotivführer Nil, der die Lächerlichkeit seines Pflegevaters Beßjemenow klar durchschaut, aber ruhig seinen Beruf erfüllt, bis er in einer Näherin, die gegen Tagelohn in der Familie arbeitet, eine Frau findet. Seinem Beispiel folgt der Student Peter, dem die fröhliche Witwe eines Gefängnisinspektors gefällt. Als der Alte von diesen Liebesgeschichten erfährt, braust er wütend auf und klagt über Undankbarkeit, bis die beiden Paare unter lautem Zanken das Haus verlassen. Zwei echt volkstümliche Figuren, ein drolliger Vogelhändler, Vater der Näherin, und ein grüblerischer Kirchensänger, greifen in die Handlung ein und geben ihr die charakteristische russische Farbe. Trotz Philosophie, Selbstmordversuch, Verzweiflung und Tränen ist die Grundstimme des Stückes doch humoristisch. Die Dummheit zieht den kürzeren, die Albernheit zerbricht in sich, die tatenlose Melancholie klingt aus wie das verstimmte Klavier, wenn man mit dem Ellbogen darauf stößt. Die Jugend zieht davon und liebt sich. Sie nimmt den Kampf mit dem Leben auf, ohne daß wir sagen können, ob sie siegen oder unterliegen werde.

Man mag über den Wert eines solchen Stoffes denken, wie man will. Man wird aber zugeben müssen, daß dieser kleine Ausschnitt aus dem russischen Provinzleben meisterhafter, als es von Gorki geschieht, unmöglich charakterisiert werden kann. Die Enge dieses Philisterheims wirkt wie eine Wand, die man mit der Axt gewaltsam einschlagen muß, wenn man nicht verkommen will. Von den Menschen, die darin auftreten, ist jeder ein voller Charakter, und trotz des Reichtums an Beobachtung ist nichts überladen und übertrieben. Die dramatische Bewegung ist allerdings gering, und darin liegt zweifellos eine Schwäche des Stückes. Es fehlt das feststehende Scharnier, an dem sich die einzelnen Motive vereinigen. Daraus entstehen langgezogene Scenen, die auch bei vorsichtigem Streichen nicht lebendiger werden. Ebenso sind die Wurzeln der Charakteristik, die wir in den Romanen Gorkis nach vielen Richtungen bis in die Tiefe verfolgen können, zu kurz abgeschnitten, weil der Dichter fürchtete, daß dergleichen Feinheiten sich auf der Bühne in Ballast verwandeln würden. Den Studenten Peter umgibt in Wirklichkeit etwas von dem dumpfen Brausen der revolutionären

Bewegung in Rußland. Hinter ihm stehen die nächtlichen Versammlungen, die Geheimdruckereien, die blauen Gensdarmen, die Transporte nach Sibirien. All diese Hinweise sind aber auf der Bühne vermieden worden, um die „Kleinbürger" in Rußland zur Aufführung zu bringen. Die Figur hat infolgedessen etwas Blasses und Ausdrucksloses bekommen. Tatjana hat ebenfalls die Schärfe ihres Geistes eingebüßt und ihre Seele sich in leere Klagehysterie verwandelt. Was sie früher durchgemacht hat, bevor sie Lehrerin wurde, weshalb ihr das Leben so wenig wert ist, daß sie es wegwerfen will, erfahren wir nicht und können es höchstens ahnen, wenn wir diese Figur in unserer Phantasie weiter entwickeln.

Aus den humoristischen Kreuz- und Querzügen gestaltet sich eine originelle Art von Tragik, wenn die eigensinnigen Alten mit ihrer zurückgebliebenen Weltanschauung alles frische Leben von sich weichen sehen und nur die Tochter mit ihrer gebrochenen Stimmung sie an das Unselige ihres Hauses erinnert. Kleinere Verstöße, wie das römisch-, nicht griechisch-katholische Muttergottesbild über dem Pianino und das elektrische Licht über dem Eßtisch dürften bei der Inscenierung im Lessing-Theater nur von wenigen bemerkt worden sein. Trotz der Fremdartigkeit des Stoffes und der losen Form haben die „Kleinbürger" von Gorki gerade jetzt, wo unser deutscher Naturalismus sich auf einem toten Geleise befindet, einen neuen Weg zur Natur und Wahrheit gezeigt.

* * *

„Scenen aus den Tiefen des Lebens" nennt Maxim Gorki sein neues Drama, das in der deutschen Übersetzung von August Scholz den Titel „Nachtasyl" führt und im Januar 1903 im Kleinen Theater in Berlin zum ersten Male gespielt wurde. Um die Jahreswende erschien es im „Künstlerischen Theater" in Moskau, wo es als treues Bild großstädtischer Verkommenheit und eindringlicher Mahnruf zur Menschlichkeit das Publikum in lebhafte Erregung versetzte. Die Tragödie der Armut, die täglich um ihr Dasein kämpft, ist nicht die unterste Stufe der Gesellschaft, auf welcher dieser Dichter seine Stoffe sucht. Er steigt in die Hölle der Verlorenen, Vergessenen und Verdammten hinab, für die es keine

Sonne und kein Glück mehr gibt, zu den Abgründen, wo Laster und Verbrechen hausen und die Rückkehr zum Tageslicht ausgeschlossen ist. In einem Keller, wo ein frömmelnder Gauner das Regiment führt, hat sich eine Gruppe von „gewesenen Menschen“ zusammengefunden, wie sie Gorki auf dem harten Weg zu seinem jetzigen Ruhm genügend kennen gelernt hat. In Winkeln und Verschlägen, zwischen kahlen Wänden unter der Erde, wohin nur durch das schmale Fenster vom Hof ein Lichtstrahl fällt, in einer Luft, die von faulen Dünsten und dem Qualm des russischen Bauerntabaks Machorka erfüllt ist, leben und atmen diese Geschöpfe. Sie sind von verschiedenen Berufsarten, bei denen sie strandeten, hier zusammengekommen und schleppen sich fort durch einen moralischen Sumpf ohne Ende. Wir lernen einen „Baron“ kennen, der sich seiner reichen angesehenen Vorfahren rühmt, aber amtliche Gelder unterschlug und dann so tief sank, daß er jetzt, um spielen und trinken zu können, auf das Geld einer Dirne angewiesen ist. Daneben sehen wir einen ehemaligen Telegraphisten, der für die Ehre seiner Schwester einen Menschen getötet, im Gefängnis gesessen hat und jetzt als Falschspieler seine Existenz fristet, einen Schauspieler, der einen guten Namen hatte, und nun vom Alkohol zu Grunde gerichtet wird, einen Dieb, der sein Geschäft vom eigenen Vater gelernt hat, einen Schlosser, der seine Frau prügelt und auf ihren Tod wartet und andere. Aus den Erzählungen Gorkis wissen wir, mit welcher unfehlbaren Sicherheit er in den Seelen dieser verlorenen Menschen zu lesen, wie er sie scharf zu charakterisieren und ihre Redeweise zu treffen weiß.

Die Schilderung des Nachtasyls deckt sich genau mit den Eindrücken, die der Fremde bei den Wanderungen durch Moskau, namentlich in der Nähe von Chitrow Rynok, empfängt, sobald er diesen Stätten des Elends und der Verzweiflung seinen Besuch abstattet. Was Graf Tolstoi mit humanem Mitgefühl von solchen Herbergen erzählt und Wladimir Makowsky auf seinen Bildern gemalt hat, wird durch den Naturalismus des jüngsten und erfolgreichsten Dichters Rußlands noch überboten. In diesen Menschenkehricht tritt ein Fremder, ein Pilger, eins von jenen merkwürdigen Wesen, wie man sie nur in Rußland findet. Gorki hat ihre Eigen-

tümlichkeit genau erfaßt und der „Strannik“, der als Wallfahrer das Land von einem Ende zum andern durchzieht und dabei das Leben eines Vagabunden führt, spielt in seinen Werken eine große Rolle. Im „Nachtasyl“ erscheint der Pilger Lukas als ein Geschöpf, das diesen Verdammten den Glauben an sich wiedergeben, den Schmutz von ihrer Seele abkratzen und sie mit dem Gedanken, daß auch sie Menschen seien, erheben will. Der Frau des Schlossers, die in ihrem Bette jammert, redet er, als ihre letzte Stunde gekommen, tröstend zu, daß sie ins Paradies eingehen und nach ihrer Erdenqual dort Ruhe finden werde. Dem Schauspieler rät er, sich in eine Anstalt zu begeben, und von seiner Trunksucht heilen zu lassen. Dem Dieb empfielt er, nach Sibirien zu reisen, wo man kräftige Menschen brauche. Er ist kein trockener Prediger, sondern ein humoristischer Kopf, der allen helfen möchte. So reiht sich langsam ein Charakterzug an den andern, ohne durchgehenden und fesselnden Plan. Als Sittenbild von großer Echtheit und Farbentreue bleibt das „Nachtasyl“ als Drama hinter den „Kleinbürgern“ doch weit zurück.

Erst am Ende des dritten Aktes, der eigentlich auf dem Hof der Herberge vor sich geht, aber im Kleinen Theater ebenfalls im Keller gespielt wurde, kommt theatralische Bewegung in die zähe Masse. Der Dieb, der mit der Frau des Herbergswirts eine Liebschaft angefangen hat, ist ihrer überdrüssig geworden, und will mit deren Schwester, die sich von Hintertreppenromanen rühren läßt, ein neues Leben anfangen. Darüber entsteht eine Prügelei, bei welcher der Wirt unter gräßlichem Schimpfen und Schreien von dem Diebe erschlagen wird.

Im Schlußakt erfahren wir, daß der Pilger Lukas auf und davon gegangen ist, niemand weiß wohin. Das Nachtasyl wird von einem Hökerweib übernommen, das einen Schutzmann geheiratet hat und ihn gelegentlich durchprügelt. Wiederum beginnt die Handlung zu stocken und die Charakteristik der einzelnen Figuren zu überwiegen. Der Falschspieler hält eine lange Rede, die aus unverdauten philosophischen Phrasen zusammengesetzt ist und trinkt mit dem Baron, der wütend wird, weil man ihm seine vornehme Abkunft nicht glaubt, auf das „Wohl der Menschheit“. Die Dirne beschimpft

sie alle und nennt sie einen Haufen Schmutz, den man in eine Grube wegfegen müßte. Einen stimmungsvollen Gegensatz zu ihnen bildet die Figur eines Tataren, der sich bei der Arbeit die Hand verwundet hat und sich mit Berufung auf den Koran von dem ekeln Treiben im Asyl abwendet. Endlich rafft sich der Schauspieler zu einem Entschluß auf, bittet den Tataren für ihn zu beten und eilt hinaus. Gleich darauf erfahren wir, daß er sich auf einem Platze erhängt habe. Das Leben in dem Nachtasyl wird seinen Fortgang nehmen und auch in Zukunft von Lastern und rohen Leidenschaften beherrscht werden. Aber ein Strahl von Menschenliebe, Duldung und Versöhnung ist mit dem Erscheinen des Pilgers Lukas über diese Armen und Unglücklichen, die alle einmal bessere Tage gesehen haben, hinweggehuscht, damit sie nicht ganz vergessen, daß Licht und Sonne für alle Erdenkinder geschaffen sind. Wir wenden uns von den Bewohnern dieses Nachtasyls nicht hochmütig ab, sondern werden nachdenklich und meitleidsvoll gestimmt, indem wir erwägen, durch welche Tücken des Zufalls sie auf Abwege und Verbrechen geführt wurden, bis sie sich hilflos zusammenrotten.

Die Aufführung zeichnete sich durch treue scenische Wiedergabe des Nachtasyls aus. Rechts das Bett mit der sterbenden Frau, dahinter ein Verschlag, in der Mitte der große russische Ofen, daneben eine Treppe, die rechts auf die Straße, links in die Wohnung der Wirtsleute führte, ein paar qualmende Lampen, schmutzige feuchte Wände rings umher, das alles war dem Leben getreu abgesehen und zu einem Bühnenbilde von unheimlich packender Wahrheit zusammengesetzt.*)

*) Vergl. die Schilderung der „Macht der Finsternis“ in des Verfassers illustriertem Werk „L. N. Tolstoi“ in der Sammlung „Dichter und Darsteller“ 1901. Leipzig, Berlin und Wien.

# „Macbeth“, „Julius Cäsar“ und Beendigung der „Königs Dramen“ von Shakespeare.

Im März 1901 hat man sich in unserm Hoftheater entschlossen den lang vernachlässigten „Macbeth“ mit namhaften Künstlern und in stimmungsvoller Inscenierung neu zur Aufführung zu bringen. So populär diese Tragödie mit dem Hexenspuk auf schottischer Haide, dem erschütternden Königsmord und dem Nachtwandeln der Lady im Lauf der Zeit auch geworden ist, hat es doch unendlich schwer gehalten das Publikum zum Verständnis für die furchtbare Schönheit dieses Werkes zu erziehen. An keiner Dichtung des großen Briten haben sich so viele Hände versucht, um ihre charakteristischen Züge zu verwischen und ihr ein fremdes Gepräge aufzudrücken wie an dieser. Als das Stück im Jahre 1772 zum erstenmal in Wien gespielt wurde, hatte der dortige Schauspieler Stephanie, der Jüngere, den Shakespearischen Text mit Abschnitten aus der Chronik Holinsheds, in der die groben Umrisse der Handlung enthalten sind, zu einer unglaublich lächerlichen Mißgeburt zusammengequirlt. Als Schröder sieben Jahre darauf seinen Hamburgern dies Stück vorführte, glaubte er, um es annehmbar zu machen, aus der Figur des Macbeth alles dämonische entfernen und ihn zu einem gewöhnlichen Sünder „bei sonst guten Anlagen“ umstempeln zu müssen. Trotzdem fand das Publikum den Inhalt des Trauerspiels zu abscheulich und ließ es fallen. Erst in Berlin wurde es 1788 in der Übersetzung von G. A. Bürger verstanden, weil ein großer Schauspieler, Fleck, der berühmte Darsteller

des Wallenstein, auch diesem Charakter in seine psychologischen Tiefen nachging und selbst einem Manne wie Ludwig Tieck Ausdrücke höchster Bewunderung entlockte. Wirklich eingebürgert hat sich die Tragödie auf unseren Bühnen aber nur durch Schillers Bearbeitung, die im Mai 1800 in Weimar zum erstenmal aufgeführt wurde und aus dem überquellenden Reichtum der Dichtung ein allgemein verständliches und spielbares Stück machte. Die Rückkehr zum Original mußte später trotzdem mit allen Kräften angestrebt werden, seitdem Shakespeare zum geistigen Besitz aller Gebildeten geworden war, aber sie wurde uns durch einen bedauerlichen Umstand wesentlich erschwert. „Macbeth" befindet sich unter den siebzehn von Schlegel verdeutschten Stücken leider ebensowenig wie „König Lear", „Coriolan", „Othello" und „Antonius und Kleopatra". Auch Tieck hat damit nichts zu tun, sondern überließ die Arbeit seiner Tochter Dorothea, die einer solchen Aufgabe in keiner Weise gewachsen war. Wenn Tycho Mommsen geistreich und treffend sagt, daß die Macbethgedanken so kurz und unheimlich einander überzucken und überblitzen wie gekreuzte Schwerter und in der Macbethsprache fast jedes Wort ein Dolchstich sei, so hat die Übersetzerin daraus leider nur zu oft stumpfe Messer gemacht, die kratzen, aber nicht schneiden. Bodenstedt trifft die Sache häufig viel besser, hat sich aber die Bühne nicht erobern können, da die Theater zu sehr am Hergebrachten hängen und die Schauspieler zum Studium eines neuen Textes nur schwer zu bewegen sind. Meistens hat jede größere Bühne ihre eigene Einrichtung, die aus mehreren Übertragungen willkürlich zusammengesetzt ist. Seit dem Jahre 1901 besitzen wir übrigens eine deutsche Macbethübersetzung, die ebenso viel Anerkennung vom philologischen wie vom poetischen Standpunkt verdient und von keinem Geringeren als unserm großen Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer herrührt. Zwölf Jahre nach seinem Tode erlebten wir die Freude, ihn in seinen „Shakespearevorträgen", die sein Sohn Robert Vischer im J. G. Cottaschen Verlage in Stuttgart herausgibt, nicht nur als einen unserer bedeutendsten Kenner des Britendichters, sondern auch als einen seiner genialsten Verdeutscher kennen zu lernen. In dem bemerkenswerten Hefte des „Archivs für das Studium der neueren

Sprachen und Literaturen" vom März 1901 macht Herman Conrad auf diese glänzende Leistung in einem besonderen Essay aufmerksam, indem er die Mängel von Dorothea Tieck scharf betont und dabei von der Arbeit Vischers sagt, daß sie ebenso sehr von dichterischem Feingefühl und bewundernswerter Sprachgewalt, wie von einem das fremde Idiom vollkommen durchdringenden Verständnis Zeugnis ablege. Es ist bedauerlich, daß man im Schauspielhause die Rollen nicht nach der Vischerschen Übertragung ausgeschrieben und auch rein literarisch etwas geleistet hat, das sicherlich Beachtung gefunden und zur Nachahmung angeregt hätte. Das Deutsch von Dorothea Tieck, das wir wieder zu hören bekommen haben, ist in seiner Plumpheit auf der Bühne allerdings kaum noch zu ertragen.

Fast noch mehr hat das Verständnis der Dichtung unter den zahllosen Kommentaren zu leiden gehabt, die ihr die Lebensadern oft geradezu unterbinden und dem unbefangenen Leser oder Zuschauer den Geist ihrer Verfasser gewaltsam aufdrängen wollten. Sie betrachteten es keineswegs als ihre Aufgabe die Handlung des Stücks in ihrer durchsichtigen Klarheit einheitlich zu erfassen und die Charaktere so wie sie Shakespeare entworfen hat, ruhig auf sich wirken zu lassen. Sie suchten vielmehr von dem monumentalen Gebilde bald hier, bald dort Einzelheiten abzubrechen und willkürlich wieder zusammenzusetzen, an den Worten zu deuteln und zu drehen, und das Einfache zu verwickeln, um die Dunkelheit, die sie erst selbst geschaffen hatten, durch ihr angebliches Besserwissen zu erhellen. Oechelhäuser hat sich in der Vorrede zu seiner Bühnenbearbeitung den Spaß gemacht, zwei Urteile über die Lady Macbeth nebeneinander abdrucken zu lassen, wobei H. Köster aus ihr eine tückische Schlange, F. A. Leo dagegen ein zärtlich liebendes Weib machen wollte. Und doch hat Shakespeare seinem Publikum nirgends weniger Rätsel aufgegeben als in diesem Stück. Unaufhaltsam rollt die Handlung wie eine ungeheure Stromschnelle an uns vorüber. Keine Episode drängt sich dazwischen, wie es in andern Dramen der Fall ist. Keine zweite oder gar dritte Parallelfabel, die der Dichter sonst wohl einfügt, lenkt unser Interesse von dem Kern des Ganzen ab. Wir treten in einen fest umrissenen Kreis

von Leidenschaften und Verbrechen und bleiben in ihm bis zum Schluß, während das Unheil sich in schnell aufeinander folgenden Schlägen entladet. „Macbeth" ist die weitaus kürzeste von den großen Tragödien des Dichters und umfaßt weniger mehr als die Hälfte des „Hamlet". Wer darin auf Rätsel im Sinne unserer meisten Erklärer stößt, muß sie sich erst selbst erfinden. Wer aber das Stück in seiner Phantasie durchlebt und es auch ohne Bühne innerlich anschaut, es in seiner Seele nachzittern läßt und jede seiner Gestalten greifbar vor sich erblickt, wird jeder weiteren Führung entraten können. Eine gewisse Schwierigkeit liegt allerdings in der außerordentlichen Verdichtung des Inhalts auf eine verhältnismäßig so knappe Form, in der schnellen Aufeinanderfolge der Situationen, der Häufung von Bildern und Gedanken in einer Sprache, die muskulöser und dramatisch gespannter nicht gedacht werden kann. Damit muß sich aber jeder auf seine Weise geistig abfinden, bis er in das Verständnis des ganzen hineinwächst. Die einzige, wirklich wertvolle Interpretation des „Macbeth" kann nur darin bestehen, daß man das Gestrüpp von ebenso anmaßenden wie überflüssigen Erläuterungen durchschneidet, vor dem Leser oder Zuschauer alles Voreingenommene und Konstruierte beseitigt und das Werk selbst sprechen läßt. Darin liegt auch das große Verdienst der Vorlesungen von Karl Werder, in denen die verschnörkelten Ideen unpoetischer Köpfe abgelehnt und nur Dinge hervorgehoben werden, die in der Tragödie wirklich enthalten sind.

Bewundern wir die unauflösliche Verkettung von Schuld und Sühne, das Nebeneinander von grausenerregenden Taten mit Bächen von Menschenblut und zarten Stimmungen des Seelenlebens im tiefen Leiden schon bei der Lektüre, so fließt dies Stärkste, was wir in der Tragödie ertragen können, mit dem Feinsten, was es in der Kunst poetischer Schilderung überhaupt gibt, doch nur auf der Bühne zu vollem Strome zusammen. Erst durch den Mund von Schauspielern, die ihren Aufgaben gewachsen sind und von solchen Kostbarkeiten nichts verschleudern sowie durch die Leistungen einer Regie, die Shakespeares Anweisungen zu Anschauungen werden läßt und seine Menschen im Fieberzustand der Leidenschaft erhält, lernen wir das Drama in seiner ganzen Größe kennen. Es verlangt reichere

scenische Mittel und ein sorgfältigeres Zusammenspiel von Haupt- und Nebenpersonen als die meisten andern Stücke des Dichters und kann, wenn solche Bedingungen unerfüllt bleiben, theatralisch nicht zu seinem Recht kommen. In ihm will alles bis auf das Kleinste wohlerwogen, ausgeglichen und miteinander verknüpft sein, der Ausdruck der Landschaft, der tobenden Naturgewalten, der nächtlichen Stille, des Hexenzaubers mit der Versuchung zum Verbrechen, der blutigen Tat, den quälenden Gewissensbissen und der zum Wahnsinn führenden Verzweiflung. Die mittleren drei Akte lassen sich auch auf der modernen Bühne fast genau so spielen wie sie Shakespeare entworfen hat, wenn man dem Vorbild der Meininger folgt und statt Macbeths drei Schlösser Inverneß, Fores und Dunsinan nur ein einziges annimmt, was ohne Zwang für die Entwickelung der Handlung geschehen kann. Dagegen müssen die sieben Scenen des ersten und die ebenso zahlreichen Verwandlungen im letzten Akt enger aneinandergerückt werden, um einen vollen Eindruck hervorzubringen. In dieser Beziehung hatte die Regie des Schauspielhauses durchaus das Richtige gewählt, indem sie durch eine auf- und niederschwebende Gardine bei dunkler Beleuchtung den Schauplatz, wo zuerst die Hexen auftreten, dann der König sich den Bericht der Schlacht vortragen läßt und endlich Macbeth die verhängnisvolle Weissagung erhält, entsprechend umgestaltete. Der Schloßhof im zweiten Akt mit dem alten Turm zur Linken und den Zinnen zur Rechten ergab ein stimmungsvolles Bild. Ebenso war die Dekoration zu dem Bankettakt, wo Macbeth Banquos Geist aus der Erde aufsteigen sieht, in ihrer wilden Phantastik gut gewählt. Nur hätten wir ausschließlich Fackelbeleuchtung gewünscht und die Anwendung der Kronleuchter und gar der im Hintergrund kreisförmig aufgestellten Lichter, die an ein russisches Heiligenbild gemahnten, lieber vermieden gesehen. Grade diese Tragödie Shakespeares muß etwas wildes und naiv rohes an sich tragen, das sich gegen mildere Sitten aufbäumt, um von den Empfindungen der Menschlichkeit und Gerechtigkeit überwunden zu werden. Daß beim Einzug König Duncans auf der Burg Macbeths sich ein Dutzend Pagen auf der Schloßtreppe aufstellen, Musik ertönt und die Leute Hoch! schreien, scheint uns deshalb ein störendes Moment zu bilden.

Die schwere Last der Macbethrolle zu tragen ist nur allerersten Schauspielern vergönnt, und auch unter ihnen brachen manche in einzelnen Scenen zusammen. Der Engländer Phelps und der Pole Dawison gewannen ihr eine Fülle interessanter Züge ab. In ganz neuer Weise wurde sie von den Italienern gespielt, die Mitte der siebziger Jahre so anregend auf unsere gesamte Schauspielkunst einwirkten. Die Monologe im ersten und zweiten Akt hat niemand mit mächtigerer rhetorischer und seelischer Wirkung gesprochen als Tommaso Salvini. Welch unsagbarer Schauer lief durch das Haus, wenn er in der Mordnacht mit blutigen Dolchen aus dem Schlafzimmer Duncans stürzte, angstbebend die Rufe der träumenden Wächter wiederholte und im tiefen Baß immer wieder das Wort Amen! sprach, bei dem ihm vorher die Zunge den Dienst versagt hatte. Für den Tyrannen am Schluß der Tragödie erschien er dagegen zu weich und wurde durch Rossis frisch zugreifende Natürlichkeit ergänzt, der das Erstarren im Blut besser zum Ausdruck brachte. An geistreichen Zügen, die dem Wesen der Rolle entsprachen, fehlte es auch diesem nicht. Wie charakteristisch wirkte es, wenn er zum Schlafzimmer Duncans eilte und dabei in der ungeheuren Erregung eine der Stufen zu knapp nahm, als ob er fehltreten würde. Unverständlich ist es uns immer gewesen, weshalb die deutschen Übersetzungen die Namen Macbeth und Macduff durchgängig mit dem Ton auf der ersten Silbe anwenden, während sie ihn bei Shakespeare immer auf der zweiten haben. Das gälische „Mac" als Bezeichnung des Sohnes bei schottischen Familiennamen erlaubt gar keine andere als die jambische Betonung. Mit ihr läßt Shakespeare absichtlich den Vers wiederholt männlich ausklingen, bei der Anrede der Hexen auf der Haide wie zum Schluß, wenn der Königsmörder sich Macduff gegenüber zu erkennen gibt. Mit dem Ruf Macbéth und Macdúff fällt gewissermaßen schon ein Schwertschlag, noch bevor die beiden Gegner zum Todeskampf aufeinander losstürzen. Herr Matkowsky wußte die Rolle des Macbeth aus der Kraft seines Temperaments und seinen reichen schauspielerischen Mitteln interessant anzulegen und den Dämon des Ehrgeizes zu charakterisieren, aus dem die Hexen nur hervorlocken, was in ihm bereits enthalten ist. In der psychologischen Entwickelung der Figur, wie sie durch die

Monologe ausgedrückt wird, gab sich zunächst ein Suchen nach einem einheitlichen Stil der Darstellung zu erkennen, wobei die Einzelheiten stärker wirkten als das Ganze. Aber in der Bankettscene gewann die Gestalt immer mehr an Größe und Bedeutung, und der Tyrann der seine Schuld erkennt, aber immer weiter im Blute waten muß, gelang dem Künstler am besten. Im allgemeinen fehlten ihm vorläufig noch einzelne Züge des Königlichen, der gleißnerischen Freundlichkeit, mit der Macbeth seine Umgebung beherrscht. Aber wir zweifeln nicht daran, daß der Künstler die Rolle immer sicherer und vollerer anfassen und seinen übrigen Shakespearedarstellungen, vor allem dem Coriolan, ebenbürtig machen werde.

Als Lady Macbeth errang in früherer Zeit Charlotte Wolter eine tragische Gewalt ohne gleichen, mit der sie 1880 die Besucher der Münchener „Mustervorstellungen" entzückte. In ihrem wilden phantastischen Kostüm, zu dem ihr Makart den Entwurf geliefert hatte, war sie ganz das zweite Ich ihres Mannes, die Gefährtin seines Ruhmes, die Helferin zum Bösen, das befruchtende Element der Verbrecherphantasie Macbeths. Und doch wieder ein Weib, das sich zu den höllischen Vorstellungen des Mordes erst gewaltsam durch das Anrufen dämonischer Gewalten zwingen muß, keine starre Furie, die im Morden ihr eigentliches Element sieht, sondern ein Wesen, das an den Folgen ihres Tuns unsäglich leidet, uns noch mehr rührt und zu Mitleid bewegt als mit Abscheu erfüllt und abstößt, das endlich von Fieberqualen und Wahnsinnsanfällen zu Boden geworfen wird und daran zu Grunde geht. Adelaide Ristori hat noch während ihres letzten Gastspiels im Berliner Nationaltheater im Herbst 1879 die Nachtwandlerscene der Lady so unvergleichlich gegeben, wie es nur dieser Künstlerin möglich war, im weißen Kleide mit den langen schwarzen Locken, den eigentümlichen Bewegungen, wobei man keine Schritte mehr unterscheiden konnte, dem geöffneten Munde, aus dem die Worte lang und scharf, von tiefem Atmen und Seufzen unterbrochen, hervorgestoßen wurden. Wir wissen aber auch, wie sie die Rolle im ganzen aufgefaßt und dargestellt hat, denn in ihren lesenswerten „Ricordi e studi artistici", die sie 1888 erscheinen ließ, hat sie ihr Spiel als Lady Macbeth Akt für Akt, Scene für Scene aufs genaueste analysiert, so daß man

glaubt, alles mit Händen greifen zu können. Auch Frl. Poppe verstand es als Lady Macbeth die Züge des weiblichen Ehrgeizes bedeutsam hervortreten zu lassen und errang namentlich mit der Nachtwandlerscene einen vollen Erfolg.

* * *

Bei keinem Trauerspiel von Shakespeare hatte das Schauspielhaus eine so starke Verpflichtung, Versäumtes nachzuholen und den Erfolgen der anderen Bühnen nachzueifern, wie bei „Julius Cäsar." Obwohl eins der mächtigsten, klarsten und populärsten Werke des Dichters, ist es doch am Schillerplatz seltener als an irgend einer anderen tonangebenden Bühne zur Aufführung gekommen. Man brauchte fast zwanzig Jahre, bis man sich entschloß, dem Beispiel Dalbergs zu folgen, von dessen Mannheimer Theater das Römerdrama zum erstenmal einem deutschen Publikum vorgeführt wurde. Iffland, der von dort als Direktor der Hofbühne nach Berlin berufen wurde, erinnerte sich dieses Vorgangs, begeisterte sich für die Aufgabe und richtete das Stück in Verbindung mit August Wilhelm von Schlegel, dem klassischen Übersetzer dieser Dichtung, für die Vorstellung am 27. Februar 1804 ein. Bis zum 20. Mai 1867 ist es aber im ganzen nur sechsundzwanzigmal gespielt worden, am dreihundertjährigen Geburtstag Shakespeares mit Ludwig Dessoir als Brutus und Hendrichs als Antonius, sowie ein Jahr später mit Dawison bei dessen zweitem Gastspiel an unserer Hofbühne in derselben Rolle. Ein kümmerliches Resultat, wenn man damit die Zahl der Vorstellungen vergleicht, bis zu der es jetzt ein sorgfältig eingeübtes Drama in einer einzigen Saison bringt. Noch größer wird aber unser Erstaunen, wenn wir vernehmen, daß „Julius Cäsar" seit 1867, also über ein Menschenalter, für das Berliner Hoftheater überhaupt nicht existierte, so daß die jungen Damen und Männer, die der letzten Aufführung des „Julius Cäsar" im Schauspielhause beiwohnten, darüber Großmütter und alte Herren geworden sind. In die dadurch entstandene Lücke sprang am 1. Mai 1874 die tapfere Künstlerschar der Meininger unter der genialen Führung ihres Herzogs und

pflanzte mit der unvergleichlichen und epochemachenden Cäsar-Aufführung ihre Fahnen so siegreich auf, daß für längere Zeit niemand daran denken konnte, den Geist dieser Dichtung farbenprächtiger und lebendiger vor uns erstehen zu lassen, als es von der kleinen Thüringer Residenz aus geschehen war. Auch die Vorstellung, die wir im Januar 1899 im Schauspielhause sahen, lehnte sich mit bestem Erfolge an dies Vorbild an, steigerte die Wirkung aber durch den prächtigen künstlerischen Rahmen, der für die Tragödie neu geschaffen war. Dekorationsmaler Brückner hat in seinen Prospekten die Schönheit und Größe des antiken Roms mit seinen Tempeln, Palästen und Triumphbögen wieder aufleben lassen. Selbst für kleinere Rollen waren die ersten künstlerischen Kräfte des Hoftheaters herangezogen, so daß der schauspielerische Eindruck des Abends der hohen Aufgabe durchaus würdig war. Der deutsche Kaiser und die Kaiserin wohnten vom ersten bis zum letzten Wort der Vorstellung bei.

Da dies Drama von allen historischen Stücken Shakespeares am kürzesten ist und in der Entwickelung der Handlung nichts vorkommt, was gegen die Wahrscheinlichkeit oder den guten Geschmack verstößt, konnte man es fast ohne Striche spielen. Am einfachsten gestaltete sich der erste Akt, bei welchem man mit einer einzigen Dekoration auskam, obwohl sich die Scene, wenn Casca mit gezogenem Schwert während des Ungewitters auftritt und von den furchtbaren Naturerscheinungen spricht, nicht ohne Gewaltsamkeit mit der vorausgehenden verbinden ließ. Der Anblick der Straße mit dem mächtigen Bogen, durch den Julius Cäsar mit dem Festzuge kommt, entsprach dem heroischen und düsteren Charakter des Stückes. Der zweite Aufzug brachte nicht weniger als vier neue Dekorationen, eine immer schöner als die andere. Zunächst den Garten des Brutus mit seiner charakteristischen Nachtstimmung, in der sich die Verschworenen zusammenfinden, dann ein Zimmer in Cäsars Palast, wo auf einer Säule das rote Gewand hing, mit dem er sich bei seinem Gange auf das Kapitol bekleidet und das später Antonius von der Leiche zurückschlägt, dann die Straße, wo Artemidorus mit seinem warnenden Zettel und die besorgte Portia mit Lucius erschienen, endlich das Kapitol, eine mächtige Säulen-

halle links mit dem Standpunkt des Pompejus, an dem der Ermordete zusammenbrach. Der Schrei nach dem Stoß, den Casca gegen Cäsar führt, das wilde Durcheinander während und unmittelbar nach der Tat übten nach dem Meininger Vorbild eine ausgezeichnete Wirkung aus. Den Höhepunkt bildete naturgemäß die Forumscene, ein wundervoll gemalter Prospekt, der die Paläste und Tempel des Palatin, durch deren ungeheure Ruinen man jetzt mit Ehrfurcht und Staunen wandelt, in ihrer Fülle und Pracht als Denkmal einer glorreichen Geschichte erscheinen ließ, während vorn in der Mitte die Rostra errichtet war, auf welcher Brutus und Antonius ihre Reden hielten. Alles, was in dieser einzigen Scene an unaufhaltsam vorwärts treibender Kraft enthalten ist, entlud sich bei der Empörung des Volkes, wenn Antonius auf den Schultern fortgetragen wurde, mit prachtvoller Wirkung.

Nach dieser gewaltigen Scene pflegen aber die Leistungsfähigkeit der Schauspieler und das Interesse des Publikums in den beiden letzten Akten der Dichtung merklich nachzulassen, trotz des tief ergreifenden Gesprächs zwischen Brutus und Cassius und der herrlichen Worte, die Antonius an der Leiche des Brutus spricht. Meistens erdrücken bei der Aufführung die sich schnell auf einander folgenden Ereignisse die Stimmung, die allein im stande ist, diesen Teil des Werks mit dem vorausgegangenen auf gleicher Höhe zu halten und ihm eine ähnliche Wirkung zu sichern. Alles ist darin von tiefster Wehmut erfüllt bei dem Gedanken, daß der Beherrscher der Welt nicht mehr unter den Lebenden weilt. Sein Schatten geht überall um, sein Geist lebt fort wie eine dämonische Kraft, der sich niemand entziehen kann. In den Herzen seiner Mörder verwandelt sich die Erinnerung an ihn in Feuer, das wild um sich frißt. Unsere Regisseure achten meistens zu wenig darauf, wie oft der Name Cäsars bei dem blutigen Handel in Sardes und Philippi ausgesprochen wird, als lenke dieser Mann noch immer die Geschicke aller Menschen, als gebe es keinen andern Willen als den seinigen. „Denkt an den März! Denkt an des Märzen Idus!“ ruft Brutus erschüttert aus, „Hat um das Recht der große Julius nicht geblutet? Welcher Bube legt' an ihn die Hand wohl, schwang' den Stahl, und nicht ums Recht?“ und Cassius antwortet

ihm auf seine schweren Vorwürfe: „Mir hätte Cäsar das nicht bieten dürfen." Dann sehen wir, wie der Geist Cäsars in Brutus Zelt erscheint und ihm seinen Untergang verkündet. Wenn sich die Feldherrn der feindlichen Heere vor der Entscheidungsschlacht begegnen, erinnert Antonius die Gegner daran, wie ihre schnöden Dolche in Cäsars Brust eingedrungen seien und Oktavian versichert, daß er sein Schwert nicht früher in die Scheide stecken werde, als bis die dreiundzwanzig Wunden des Gewaltigen gerächt seien. So geht es weiter, Scene für Scene. Man hat das Gefühl, daß die Menschen, auch wenn sie von etwas anderm sprechen, mit ihren Gedanken doch ausschließlich bei der Erinnerung an ihn weilen. Wenn Cassius sich in sein Schwert stürzt, gemahnt ihn die Stimme des Gewissen, füchterlich daran, daß es dasselbe sei, mit dem er Cäsar getötet habe. Dann kommt Brutus an die Reihe. Auch er wird von Cäsars Geist gerichtet: „Er ist's, der unsere Schwerter in unser eignes Eingeweide kehrt." Zum zweitenmal erscheint er ihm. Von nun an schleppt sich Brutus wie ein zum Tode Verurteilter hin, seine letzten Worte, als er sich in sein Schwert stürzt, lauten: „Besänftige, Cäsar, dich, nicht halb so gern bracht' ich dich um als mich." Das sind die Punkte, auf die es bei den Schlußakten dieser Tragödie vornehmlich ankommt, die wie durch eine geheimnisvolle Kette zu einer unsagbar düsteren, wehmütigen Stimmung verbunden werden müssen. Was es bedeutet, wenn ein großer Mann aus der Welt geht, haben die Franzosen nach dem Tode Napoleons und wir Deutschen vor kurzem bei dem Tode Bismarcks erfahren. Die Kraft des Genies ist an seine leibliche Existenz nicht gebunden. Diese mag zerfallen, aber die Zaubermacht des Geistes fährt fort, zu herrschen und von denen, die sich an ihm versündigt haben, Vergeltung zu fordern.

Wollte man die eben erwähnten Stellen von den Schauspielern so sprechen lassen, als ob sie im Druck dreimal unterstrichen wären, so würde man sehen, wie mächtig alles zu einem einzigen Akkord zusammenklingt, während bei den gewöhnlichen Cäsaraufführungen diese letzten Scenen wenig oder gar nicht auf einander abgestimmt sind. Im Schauspielhause half zunächst eine feinsinnige Inscenierung bei dem Auftritt im Zelte bei Brutus über

die Schwierigkeit hinweg. Nachdem dieser die Freunde entlassen hat, sitzt er noch bei der Lampe und läßt sich von seinem Diener Lucius etwas auf der Laute vorspielen. Eine schwermütige Weise ertönt, wird aber nicht zu Ende geführt, da der müde Knabe darüber einschläft. Vorsichtig nimmt Brutus ihm die Laute aus dem Arm, damit sie nicht zerbreche, und schreitet auf sein Lager zu, wo auf dem Tisch die Lampe brennt. Geheimnisvolle Stille herrscht in dem Gemach, in dessen Tiefe der schwache Lichtschein nicht einzudringen vermag. Wie aus weiter Entfernung hört man den langgezogenen Ton einer Tuba, den wiederholten Anruf „Halt“ und schwere Soldatenschritte. Dann schweigt wieder alles. Brutus nimmt eine Rolle zur Hand und will lesen, findet aber, daß das Licht matter wird. Er fährt sich mit der Hand über die Stirn und blickt um sich — da schwebt die königliche Erscheinung Cäsars in dem roten Gewande, das er bei seiner Ermordung auf dem Kapitol trug, mit einem goldenen Kranz auf der Stirn derartig heran, daß nur das blasse, ernste Gesicht zu erkennen ist und bei der Vorwärtsbewegung nichts an das Schreiten irdischer Wesen erinnert.

Das Problem, den letzten Akt der Tragödie mit seinen fünf Verwandlungen scenisch zu bewältigen, ist ein für allemal von den Meiningern gelöst worden, so daß man ihnen nur zu folgen braucht, um das Richtige zu treffen. Die Gegenüberstellung der feindlichen Heerführer erfolgte in der Weise, daß Octavian und Antonius in der Ebene links vom Zuschauer aufmarschierten, während Brutus und Cassius auf den zur Rechten liegenden Felshöhen sichtbar wurden und von hier aus sprachen. Ein Brückenbogen überwölbte die Schlucht und erhöhte, während Brutus unter ihm nach der verlorenen Schlacht mit seinen Soldaten ausruht, die malerische Wirkung dieser Scene. Im Schauspielhause hatte man auf den Effekt mit der Brücke verzichtet, die Stellung der Heerführer umgekehrt arrangiert und den Hauptwert auf eine charakteristische Dekoration gelegt. Unabsehbar tief dehnt sich das hüglige Terrain bei Philippi vor uns aus, im Hintergrund tauchen blaue Berge auf, ein griechischer Tempel wird mit seiner schimmernden Marmorpracht in der Entfernung sichtbar. Der Kampf beginnt

am Abend, rötliche Dämmerung liegt auf der Landschaft. Dann bricht die Nacht an, es wird dunkel, bis der Mond sein mattes Licht auf die Gruppe der Helden wirft, die selbst in den Tod gegangen sind. Zum Schluß treten Krieger mit Fackeln auf, um die Leiche des Brutus in das Zelt des Octavian zu bringen. All diesen Vorgängen folgte das Publikum mit gespanntem Interesse, weil Herr Grube den glänzenden scenischen Apparat, der ihm zur Verfügung gestellt war, in künstlerisch zweckmäßiger Weise dazu benutzt hatte, die Tragödie auch in ihrem Ausklingen auf stimmungsvoller Höhe zu erhalten. Als man „Julius Cäsar" im Deutschen Theater gab, gelang das leider gar nicht und die beiden letzten Akte schleppten sich unerfreulich und ermüdend hin. Soviel läßt sich an Shakespeare gut machen und verderben. Nicht ihn, sondern eine mangelhafte Regie sollte man anklagen, wenn der Schluß des „Julius Cäsar" hinter dem, was vorausgeht, so auffallend zurückbleibt, wie es meistens geschieht.

* * *

„Heinrich V." von Shakespeare war, im April 1873, nach der Öchelhäuserschen Einrichtung im Königlichen Schauspielhause einstudiert worden, wo es sich mit Herrn Ludwig in der Rolle des Königs und Fräulein Keßler als Katharina längere Zeit auf dem Spielplan hielt. Nun ging es dreißig Jahre später, im Januar 1903, an derselben Stelle neu in Scene. Wir haben bei einer früheren Gelegenheit*), als das Drama im Herbst 1898 im Lessingtheater gespielt wurde, auf seinen frischen gesunden Soldatengeist und die Schilderung des Volkes in Waffen hingewiesen und dabei erinnert, daß Heinrich V., wie er der britischen Nation als der volkstümlichste, tapferste und ritterlichste Träger der Krone im Leben erschien, nun auch in strahlender Jugendlichkeit auf der Shakespearischen Bühne freudig begrüßt wurde. Sein Drama ist aber nicht nur eine patriotische Tat von hoher Bedeutung, sondern auch eine Dichtung von unvergänglichem Wert, die frei und ohne persönliche Beeinflussung in der Phantasie des mächtigsten Beherrschers der Scene

*) Vergl. „Zur modernen Dramaturgie." Band II, S. 232 und folgende.

entstand und nur dadurch die Kraft gewann, die gehobene Stimmung, aus der sie entstanden war, dauernd zu überleben. Was wir von einem Hohenzollerndrama ersehnen, was bei Kleist und seinem „Prinzen von Homburg“ zur schönsten Blüte aufgegangen ist und von seinen Nachfolgern mit schwächerer Kraft immer wieder versucht wird, in diesem Werk ist es zur künstlerischen Vollendung gelangt und für alle Zeiten als Muster und Vorbild aufgestellt.

Von allen übrigen Dramen Shakespeares unterscheidet sich „Heinrich V.“ dadurch, daß jedem der fünf Akte ein Prolog vorangeht, eine festliche und feurige Ansprache an das Publikum, die jedesmal aus einer anderen Tonart die Bedeutung des Stoffes hervorhebt. Diese Prologe sind einer fünffach gegliederten Säulenhalle zu vergleichen, durch welche die Handlung des Dramas an den Zuschauern vorbeizieht.

Sie gehören ohne Zweifel zu den schönsten Stellen der Dichtung. Sie ganz wegzulassen, wie es Öchelhäuser tat, oder sie teilweise in den Dialog einzuschalten, wie es Dingelstedt versuchte, geht in keinem Fall an. Wir müssen endlich Shakespeare wiedergeben, was ihm gehört, und nicht klüger sein wollen, als der größte Dramatiker aller Zeiten. Bereits nach der erwähnten Aufführung im Lessingtheater sprachen wir den Wunsch nach Wiederherstellung des „Chorus“ aus, der den Festschmuck dieses patriotischen Dramas bildet und einen Glutschein wie von Fackeln, die eine jauchzende Menge schwingt, über die ganze Dichtung ausbreitet. Der große englische Schauspieler Garrick wußte, was er tat, als er die übrigen Rollen des Stückes unter die Mitglieder seines Theaters verteilte und sich nur die Prologe vorbehielt, weil er fühlte, daß auf ihnen das ganze Werk aufgebaut sei. So sehr wir der Leitung des Schauspielhauses dankbar sind, daß sie unserer Anregung Folge gegeben und den „Chorus“ in diesem Drama eingeführt hat, können wir doch die Art, wie dies geschehen ist, nicht völlig gutheißen. Als Prolog erschien Fräulein Lindner jedesmal vor einer kurzen Dekoration, die das englische Wappen zeigte, vor den ersten vier Akten mit dem Schild in der Linken und dem Blutbanner in der Rechten, die dann vor dem Schlußaufzug mit einem Palmenzweig und einer Friedensurkunde vertauscht wurden. Die Künstlerin sprach die Verse zunächst

klar, schwungvoll und mit Nachdruck, aber sie verlor bald den Atem für die Größe der Gesinnung, die daraus spricht, und den Wechsel von Pathos und Humor, der sie beherrscht. Je häufiger sich diese scenische Einrahmung wiederholte, desto uninteressanter erschien sie. Schon die Erinnerung an den größten englischen Schauspieler mußte den Gedanken nahelegen, die Prologe unbedingt nur einer ersten Kraft anzuvertrauen. Ob sie überhaupt eine Dame bewältigen kann, in deren Mund Reden von Politik und Schlachtenruhm immer etwas seltsames haben, möchten wir von vornherein bezweifeln. Wir denken uns lieber die Figur eines älteren, ergrauten, aber rüstigen Mannes, der von den Vorgängen des Stückes wie von etwas Selbsterlebtem spricht, dem das Herz von patriotischer Erregung voll ist und der doch wieder Laune genug besitzt, um zwischen Schein und Wirklichkeit zu unterscheiden. Auch müßte dann die gleichmäßige Einrahmung der Figur, wie bei einem lebenden Bild, worin etwas Steifes und Monotones liegt, wegbleiben. Der „Chorus" kann ja gleich auf derselben Scene erscheinen, mit welcher jeder der fünf Akte beginnt. Die Figur wird in der Mitte der Bühne hell beleuchtet, während der Hintergrund, um dem Zuschauer die Überraschung nicht zu verkümmern, zunächst im Halbdunkel bleibt und erst dann völlig sichtbar wird, wenn die Handlung des Stückes wieder einsetzt. Wir sind davon überzeugt, daß ein solcher Versuch, der sich ja mühelos durchführen läßt, der Aufführung nur zum Vorteil gereichen würde.

Die Charakteristik des Königs erfüllt das ganze Stück, trägt es in allen Teilen und durchdringt es, wie das Blut durch die Adern eines Körpers pulsiert. Niemals wieder hat Shakespeare eine Dichtung so sehr auf zwei Augen gestellt, wie in diesem Drama. Heinrich V. ist keineswegs eine Idealgestalt mit dem schablonenhaften Pathos und Edelsinn, wie sie unsere modernen Festspiele erfüllen, sondern eine scharf umrissene Charakterfigur, ein Mensch mit seinem Widerspruch, ein König, dem das hitzige Temperament manchmal durchgeht, der sich aber in entscheidenden Momenten immer wieder zu beherrschen und mit königlicher Überlegenheit das beste für sein Volk zu wählen weiß. Wie alle großen Naturen hat er eine hitzige und übersprudelnde Jugend durchlebt, sich ausgetobt und Unrecht

begangen, ohne darüber seine Persönlichkeit zu verlieren. Daß man ihm manches verzeihen mußte, war die beste Schule für seinen königlichen Beruf, denn nur der ist imstande, Gnade auszuüben, der ihrer selbst bedürftig ist. Das Volk scheint den König mit seinen weitschauenden Plänen nicht zu verstehen, und im Ausland dient er als Gegenstand billigen Spottes. Aber seine Umgebung ist erstaunt über die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse und die rastlose Energie seines Willens.

Schwierige politische Fragen löst er wie einen gordischen Knoten. Über den Krieg unterhält er sich wie der erfahrendste Feldherr, und wenn er mit den Gottesgelehrten in ein Gespräch kommt, könnte man ihn für einen Prälaten halten. Seine Persönlichkeit drückt sich vor allem dadurch aus, daß er seine Empfindungen gern und leicht in Worte umsetzt, um Widerspruch zu bekämpfen und Begeisterung zu entzünden. Seine Reden funkeln von kühnen Bildern und neigen zu gewissen Übertreibungen, wie bei der Belagerung von Harfleur, wo sie fast in Schwulst ausarten. Er tritt überall persönlich vor, ohne sich um die Schutzmaßregeln zu kümmern, die für seine Person getroffen sind, und entlarvt selbst die Verräter, die mit dem Geld des Erbfeindes ihm nach dem Leben trachten. Auch ist er ein gläubiger Christ, der sich vor seinem Gott tief demütigt, wenn er in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht von Azincourt inmitten der Lagerfeuer zu den ewigen Sternen emporblickt und erkennt, daß auch er nur ein schwacher Mensch sei, dem ein Höherer helfen und verzeihen müsse.

Es gehört zu den feinsten Zügen Shakespeares, daß er seiner und seines Volkes Lieblingsfigur nicht nur alle Vorzüge der Persönlichkeit gegeben, sondern auch die Fehler des Temperaments gelassen hat, die allen großen Menschen anhaften. Nach der Schlacht erfaßt den König bei dem Gedanken an die Tötung des Troßburschen durch die Franzosen und die Plünderung seines Zeltes ein so wilder Zorn, daß er ausdrücklich erklärt, es werde kein Pardon gegeben: „Auch wollen wir erwürgen, die wir haben, und nicht ein Mann, der in die Hand uns fällt, soll Gnad erfahren.“ Diesen Zug hat Shakespeare ausdrücklich haben wollen, um den menschlichen Charakter seines Königs voll auszugestalten, nicht nur in seiner Größe, sondern auch

in seinen Schwächen. Wir können daher dem Schauspielhause die Berechtigung nicht zuerkennen, diese Stelle einer falschen Idealisierung zu Liebe fortzulassen. Und wie groß und frei von aller Liebedienerei erscheint der göttliche Dichter, wenn er den König, der sich gern unter das Volk mischt und mit jedem Kesselflicker seine Sprache redet, mit einem derben Soldaten, wie Williams zusammenbringt, der ihn nicht erkennt. Da hört er kräftige Worte aus dem Volksmund, die ihm kein Höfling zu sagen wagt und geht auf den derben Spaß des Mannes ein, der mit ihm seinen Handschuh austauscht und von einer Ohrfeige spricht, die er ihm beim nächsten Zusammentreffen geben wolle. Nachher geht Williams ein Licht auf. Er begreift, daß es sich nur um einen Spaß gehandelt hat und bittet den König um Verzeihung, die ihm, sogar mit einer Belohnung, lächelnd gewährt wird. Shakespeare faßt den Begriff der Majestät viel zu hoch, als daß eine Beleidigung an sie überhaupt heranreichen könnte und steht auf demselben Standpunkt, wie das heutige England, wo eine Beschimpfung der Krone als Eselei, nicht aber als Verbrechen behandelt wird. Auch diese Stelle haben wir ungern bei der Aufführung im Schauspielhause vermißt, wo man Shakespeare in die Rücksichten einer Hofbühne einzwängen wollte.

* * *

Mit der Aufführung von „Heinrich VI." hat unser Hoftheater im Mai 1903 die Königsdramen Shakespeares wieder vollständig in seinen Spielplan aufgenommen. In enger Verbindung mit „Heinrich V." und „Richard III." führt uns diese Historie bei dem Kampf der weißen und roten Rose den Zusammenbruch des Hauses Lancaster und den Sieg der Yorkpartei vor Augen. Unter einem schwachen und träumerischen König wird der Ruhm Englands, den sein tapferer und ritterlicher Vorgänger glänzend entfaltet hatte, schmählich befleckt. Der Friede mit Frankreich wird unter Bedingungen abgeschlossen, die für Krone und Reich eine Erniedrigung bedeuten. Aus dem Zwist der Familien und ihrer Herrschsucht, die sich fessellos ausbreitet, entstehen Intriguen und verräterische Anschläge. Es kommt zum Bürgerkrieg, der die Nation in ihren Grundfesten erschüttert, und schon erhebt der Pöbel sein Haupt, um

die Herrschaft an sich zu reißen. Inmitten der Trümmer des Reichs und von Leichen umgeben erscheint die unheimliche Gestalt Glosters, der mit blutbefleckter Eisenfaust dem Volk seinen tyrannischen Willen aufzwingt. Im Alter von sieben- oder achtundzwanzig Jahren, bald nach seiner Übersiedelung von Stratford nach London erfaßte Shakespeare diesen Stoff mit jugendlich überschäumender Kraft. Wie mächtig er sich von ihm durchdrungen fühlte, beweist der Umstand, daß er ihm die Form einer Trilogie gab. In seiner Heimat, der Grafschaft Warwick, stieß er auf mehrere der wichtigsten Schauplätze für den Rosenkrieg. Im Volk lebte die Erinnerung an die Kämpfe noch in unmittelbarer Frische und Holinsheds Chronik lieferte dem Dichter eine Fülle Material, bei dessen Studium der ganze Cyklus der Königsdramen in seiner Phantasie Leben und Gestalt annahm. Im ersten der drei Dramen noch unselbständig und überladen, kam er bei der Abfassung der beiden anderen Stücke sofort zum Bewußtsein seiner Kraft und schlug die Brücke zu „Richard III.", dem Höhepunkt seiner Jugendwerke.

Dingelstedt, dessen größte künstlerische Tat die dramaturgische Durcharbeitung und Aufführung dieser Königsdramen bleibt, hat den ersten Teil von „Heinrich VI." mit Ausnahme der Scene im Tempelgarten fortgelassen, wo der Streit der Häuser mit der Wahl der Abzeichen, den beiden Rosen, beginnt, dafür aber das übrige mit kundigem, theatralischem Blick und freier Fassung des Stoffes unserer Bühne angepaßt. Bei der dritten Säkularfeier von Shakespeares Geburt 1864 in Weimar und 1875 im Wiener Burgtheater legte er den größten Nachdruck darauf, die Königsdramen im Zusammenhang zur Darstellung zu bringen, dem Cyklus den Charakter der Einheit zu geben und auf die organische Verbindung hinzuweisen, in welcher die einzelnen Dichtungen zu einander stehen. Erst wenn wir die ganze Reihe überblicken, erkennen wir die volle Größe Shakespeares, der fast ein Jahrhundert vaterländische Geschichte mit denkwürdigen Begebenheiten, packenden Charakteren aller Art und großartiger Gruppierung der Massen auf die Bühne brachte. Die Berliner Hofbühne hat sich, wie vor dreißig Jahren, als die Historien zum erstenmal gespielt wurden, für deren Ein-

richtung an Wilhelm Öchelhäuser gehalten, der ebenfalls den Anfang von „Heinrich VI." verwirft, aber noch weiter als Dingelstedt geht und die beiden anderen Teile zu einem einzigen Drama zusammenzieht. Er bietet dadurch den Bühnen manche scenische Erleichterung und Vereinfachung, wirft aber auch charakteristische Schönheiten, die man nur ungern vermißt, über Bord. Die Ereignisse drängen sich so sehr aneinander, daß die Übersichtlichkeit des ganzen darunter leidet. Die Handlung überstürzt sich namentlich gegen den Schluß, und die Chronik, deren Angaben Shakespeare fast überall in menschlich Lebendiges umzugestalten wußte, tritt bei diesen zu tiefen Einschnitten in das Fleisch der Dichtung störend hervor. Die Hauptsache bleibt aber, daß auch dieses Drama, das in der Kette der Historien Shakespeares ein wichtiges Glied bildet, dem Spielplan unseres Hoftheaters wieder eingereiht ist. Für Zuschauer, denen der Stoff nicht geläufig ist, hat sich schon Dingelstedt in seinen Anmerkungen zu den Königsdramen und den beiden Stammtafeln der roten und weißen Rose als kundiger Führer durch diese drei Generationen und ihre verwandtschaftlichen Auszweigungen erwiesen. Eine ähnliche Orientierung können auch die Besucher des Schauspielhauses einer kleinen Schrift entnehmen, die auf den Zusammenhang der Königsdramen hinweist.

Shakespeare zeigt die Gefahren, die in einem monarchischen Staat durch die Schwäche und Unentschlossenheit des Herrschers heraufbeschworen werden, in erschreckendem Umfang. Heinrich VI. ist seinem ganzen Wesen nach ein Kind auf dem Thron und ohne Ahnung von Pflichten, die ihm aus seiner gebietenden Stellung erwachsen. Von dem Besitz, den ihm sein Vater, der gefeierte Nationalheld der Engländer, hinterlassen hat, gibt er unbedacht ein wichtiges Gebiet preis. Er ist mild und nachgiebig, wo er stark und unerbittlich sein sollte. Sein religiöses Gefühl dient nicht dazu, den Glauben an sein Herrscheramt zu kräftigen, sondern macht ihn nur weltfremd und verträumt. Das Protektorat seines Oheims Gloster stempelt ihn vor der Welt zu einer unköniglichen Halbnatur, und die Ehe mit der leidenschaftlichen Margarete, für die der geschmeidige Suffolk Brautwerber und Liebhaber in einer Person ist, nimmt ihm vollends das Gefühl der Persönlichkeit. Selbst der

Umstand, daß er gelegentlich aufbraust und dann übers Ziel schießt, gehört zu dem unreif-knabenhaften seines Wesens. Alles Neidische, Ehrgeizige und Intriguenhafte, das in jenen schwankenden Zeiten nach der Krone schielt, schleicht sich an ihn heran, um diese mitleiderregende Königspuppe von ihrem Platze zu verdrängen.

Shakespeare zeigt sich sofort als Meister seiner Kunst in der Verschiedenheit der Charaktere, die er auf die Bühne bringt, und in der Kraft der Leidenschaft, die er ihnen verleiht. In der Liebe der Königin zu Suffolk ist eine verhaltene Sinnenglut enthalten, die ungehemmt ausbricht, als durch den plötzlichen Befehl des Königs ihr Günstling aus dem Lande verbannt wird. Sie berauscht sich an dem Anblick seines Bildes und dem Gedanken einer unbeschränkten Macht, durch die sie ihren Willen als Herrscherin und ihren Rachedurst befriedigen kann. Sie beschimpft die Frau des Protektors vor dem Hof und liefert ihn selbst dem Haß Suffolks und des Kardinals Beaufort aus, die den alten bewährten Hüter der Ordnung und Gesetzgebung durch Mord aus dem Wege räumen. Das Gerücht von dieser Schreckenstat verbreitet sich im Volk und ruft einen Aufstand hervor, bei dem der überspannte und betrügerische Maurerssohn Cade sich für den verstorbenen Mortimer ausgibt und die Karikatur des Prätendententums darstellt, indem er sich zum Ritter schlägt und dem Pöbel die Gütergemeinschaft verspricht. Inzwischen frißt das Feuer des Aufruhrs im Bürgerkriege immer weiter um sich, und zu dem Kampf auf offenem Feld gesellt sich der Meuchelmord. In der Person Richards, des Herzogs von York, entfaltet sich vor uns die klassische Erscheinung des Rebellen, der die Schwäche des Königs für sich ausnützt, jede Situation schlau zu seinen Gunsten zu drehen weiß und auch im Eidschwur nur ein Mittel sieht, in die Höhe zu kommen. Nachdem er den König so weit erniedrigt hat, daß dieser ihm nach seinem Tod das Reich überlassen will, greift er zu den Waffen, um es ihm noch zu seinen Lebzeiten zu entreißen. Hinter dem Prätendenten stehen seine Söhne, der wollüstige Eduard, der derbe George, der tapfere, verwachsene Richard und der zarte, junge Rutland. Der letztere, noch ein Kind, wird von dem grausamen Clifford in einer Scene voll unendlicher Rührung mitleidslos erschlagen. Wenn sein Vater die

Schlacht verliert und als Gefangener abgeführt werden soll, hält ihm die Königin Margarete das mit dem Blut des Knaben getränkte Tuch vors Gesicht und setzt ihm höhnisch eine Krone von Papier aufs Haupt.

Diese Scene gehört zu dem Packendsten und Erschütterndsten, was Shakespeare überhaupt jemals geschrieben hat. Die Raserei der Königin schafft sich aus der Niederlage und Gefangenschaft, aus der maßlosen Verhöhnung und dem herzbrechenden Vaterschmerz Yorks einen Festtaumel, bei dem sie sich selbst nicht mehr kennt und immer grausamer in den tiefsten Empfindungen des unglücklichen Mannes wie mit glühenden Eisen wühlt. Die jugendliche Genialität Shakespeares drückt sich vor allem darin aus, daß York bei den unsagbaren Qualen, die er erleidet, zunächst keines Wortes mächtig ist, sondern stumm zum Himmel blickt, als könnte ihm von dort Erlösung kommen. Dann ringen sich aber allmählich die Worte von seinen bebenden Lippen, so furchtbar und gräßlich, wie sie jemals auf ein weibliches Wesen herabgeschleudert worden sind. Von hier ab überhasten sich die Ereignisse wie Sturzbäche. Wiederum beginnt der Lärm der Schlacht, der die Sonne Yorks aufgehen läßt und Eduard zum König von England macht. Er lernt in der Bittstellerin Lady Grey seine Gemahlin kennen, und von seinen Brüdern entfaltet sich der Herzog von Gloster in einem langen Monolog als der Dämon, der sich mit Schwert und Dolch die Zukunft erobern will. Er schleicht sich zu dem gefangenen König Heinrich in den Tower und schafft ihn mit einem tückischem Stoß aus der Welt, ebenso wie er mit seinen Brüdern dessen jugendlichen Sohn Eduard ersticht, als dieser mit stolzen Worten sein Anrecht auf den Thron geltend macht. Mit den schauerlichen Worten: „Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem und Liebe, die Graubärte göttlich nennen, sie wohnt in Menschen, die einander gleichen und nicht in mir. Ich bin ich selbst allein!" beschließt Gloster das Stück, um in dem Schlußdrama der Historien als Richard III., als Beherrscher Englands, seinen gewaltigen Aufschwung und Sturz, zu erleben.

Den Schluß des ganzen Historiencyklus, „Richard III." hatte man bereits vorher, im November 1901, neu aufgeführt. In

dieser Dichtung vereinigt sich die überschäumende Kraft der Jugend, die auch das unerhörte wagt, mit der gereiften Kunst des Mannes, der immer Herr seines Stoffes bleibt. Vor dieser gewaltigen Schöpfung trennen sich die Wege zwischen dem falschen und echten, weil überall blühendes Leben herausquillt und die höchste Kraft der Gestaltung verlangt. Im Schauspielhause war das gesamte scenische Bild neu ausgeführt worden und der Eindruck der Dekorationen und Kostüme deckte sich mit dem schauerlichen Inhalt der Tragödie. Das düstere Bauwerk des Tower, halb Festung, halb Gefängnis, gab dem Ganzen die Stimmung, und wichtige Auftritte spielten sich im Schatten der grau schimmernden, gewaltigen Mauern und Türme ab. Durch das hohe, breit gewölbte Eingangstor schritt Gloster beim Beginn der Tragödie, um seinen berühmten Auftrittsmonolog zu sprechen. Dann bekam man den Tower noch zweimal von außen zu sehen, mit dem Ufer der Themse und ihren Schiffen, gerade so, wie das Bild dieses Stadtteils noch heute jedem Besucher Londons ernst und geheimnisvoll entgegentritt, als ob diese Quadern von einer jahrhundertelangen Geschichte erzählen wollten.

Mit der Rolle des Richard ist der Ruhm der gesamten modernen Schauspielkunst eng verwachsen. Jeder namhafte Darsteller, dem sie nicht ganz fern lag, hat an ihr seine Kraft geprüft, aber nur wenigen hat sie die Tiefe dieses Charakters so rein offenbart, daß der Eindruck des Verzerrten vermieden wurde. Es spricht für die große Beliebtheit dieser Tragödie, daß seit den Zeiten von Richard Burbadge, der die Figur zum erstenmal lebendig machte, fast jede Nation damit einen Höhepunkt der Bühnenkunst erreichte Man kann von Bogumil Dawison und Ludwig Dessoir nicht sprechen, ohne daß eine Erinnerung an den Herzog von Gloster vor uns auftaucht. Bis zum Jahre 1885 hatte ihn Richard Kahle im Schauspielhause im Besitz und das Stück hielt sich mit ihm dauernd auf dem Spielplan. Seitdem war es nicht wieder gegeben worden und man wartete auf eine geeignete Kraft aus der jüngeren Künstlergeneration, um ihm frisches Interesse zuzuwenden. Man dachte zuerst an Herrn Matkowsky, der mit seinem Macbeth den Übergang zu den schwierigsten Charakterauf-

gaben Shakespeares gefunden hatte. Wer den Künstler genau kannte, mußte ihm die Verschmelzung der verschiedenen Temperamente, aus denen sich diese Gestalt zusammensetzt, ohne weiteres zutrauen. Er besitzt die Wandlungsfähigkeit, um das Grausame mit dem Liebenswürdigen, die Tapferkeit des Kriegers mit der Größe des Königs zu verbinden. Weshalb er trotzdem die Hand von einer Aufgabe gelassen hat, die ihn so stark anregen mußte, wissen wir nicht. Eine andere Kraft für den Richard wäre Herr Molenar gewesen, dem das Rauhe und Imponierende der Gestalt sowie das Aufbrechen des solange verschlossenen Gewissens Gelegenheit zu großen schauspielerischen Wirkungen gegeben hätte. Auch ihn hat man übergangen und Herrn Dr. Pohl herangezogen, vielleicht deshalb, weil er am meisten dem hergebrachten Begriff eines Charakterspielers entspricht. Er ist ein Meister, wenn es darauf ankommt, die häßlichen und niedrigen Seiten der menschlichen Seele zu verkörpern, Neid, Haß und Wut auszudrücken. Aber er findet nicht den Weg zur wirklichen Größe, mag sie sich als Arbeit des Kopfes ausdrücken oder als Repräsentation zur Erscheinung kommen. Sein Lear und Nathan sind dafür unwiderlegliche Beweise und mit dem Richard steht es genau so. Würde es sich nur darum handeln, eine falsche und verräterische, häßliche und kleinliche Natur zu schildern, so wäre Herr Dr. Pohl durchaus am Platz. Auch an dem diabolischen Humor, der andere und sich selbst verspottet, fehlt es ihm nicht. Aber diese Züge treten zu einseitig hervor und verdrängen die übrigen, die namentlich für den zweiten Teil der Tragödie von Wichtigkeit sind. Sein Richard war vor allem in der Maske zu alt und in seinem ganzen Gebaren zu abstoßend. Ihm steckte noch zu sehr der Mephisto des Künstlers im Leibe und seine Verbrechen erinnerten mehr an die Hintertreppe und den Schleichweg zum Silberschrank als an einen Dämon, der Krone und Zepter vom Throne herunterreißt, und sich damit schmückt. Ihm war der Heuchler auf die Stirn geschrieben, während er doch immer mehr den Glauben an seinen königlichen Beruf erwecken und die Massen durch das Biedermännische, daß er zur Schau trägt, gewinnen soll. Das Problem einer vollgültigen Richarddarstellung konnte auf diese Weise nicht gelöst werden.

Dingelstedt hat sowohl in Weimar wie in Wien nach langen Vorbereitungen die Königsdramen in einem Zuge hintereinander spielen können. Als sie bei uns in der Öchelhäuserschen Bearbeitung vor einem Menschenalter zum erstenmal gegeben wurden, hatte man zu ihrer vollständigen Einstudierung ein Jahr gebraucht. Die jetzige Wiederaufnahme des Cyklus hat seit der Neueinführung „Richard II." sieben lange Jahre erfordert. Wir wollen das Schleppende dieser Arbeit und die vielen leeren Versprechungen, mit denen wir dabei hingehalten wurden, gern vergessen und hoffen daß diese mächtige englische Epopöe in Dramen, an deren Aufführung schon Schiller in einem Brief an Goethe dachte, ein Gewinn des Königlichen Schauspielhauses bleiben und das Publikum nachhaltig interessieren und fesseln werde.

# Das letzte Drama Henrik Ibsens.

So sehr die Meinungen über das Schauspiel von Henrik Ibsen „Wenn wir Toten erwachen" auch auseinandergehen, indem die einen es gesucht und unverständlich finden, die andern darin die Krönung seines dichterischen Lebenswerkes erblicken, wird sich doch über einen wesentlichen Punkt kaum streiten lassen. Es ist eine Dichtung, die zwar dialogisch durchgeführt und in Akte und Scenen eingeteilt ist, aber zu ihrer eigentümlichen Wirkung der Bühne nicht bedarf. Ein wirkliches Drama enthält eine Kraft, die beim Lesen wie gebunden erscheint und erst dann frei wird, wenn wir seine Gestalten schauspielerisch verkörpert sehen. Das Werk des zweiundsiebzigjährigen Ibsen kommt uns dagegen wie eine Beichte vor, die dem aufmerksamen und teilnahmsvollen Freunde des Dichters zugeflüstert wird, wie ein Geheimnis, das er uns mit halber Stimme anvertraut. Wie sehr er dabei mit dem Theater im gewöhnlichen Sinne fertig ist, drückt sich schon in Äußerlichkeiten aus. Sein Stück ist zu kurz, um einen ganzen Abend auszufüllen und doch wird sich schwerlich jemand dazu verstehen, ihm eine andere Bühnenarbeit vorausgehen oder nachfolgen zu lassen, denn es ist ganz persönlich gehalten und würde eine solche Nachbarschaft von sich ablehnen. Eigentlich besteht es nur aus der Schilderung einer doppelten Wahlverwandtschaft zwischen vier Menschen, zweien, die ihr Lebensglück versäumt haben, zu spät darnach haschen wie nach einer Blume; die an einem todbringenden Abgrund blüht und zwei andern, die, ohne zu grübeln, ihrer augenblicklichen Eingebung und Leidenschaft, ihrem Verlangen nach Genuß folgen. Es beginnt an einem Badeort der norwegischen Küste und endigt zwischen den schneebedeckten Gipfeln des Hochgebirges bei grauendem Tage, der

mit Eisnebeln die Landschaft verhüllt und die Wege unkenntlich macht. Während das eine Paar, das sich eben kennen gelernt hat und einem raschen Entschluß folgt, wieder ins Tal gelangt, wird das andere, das sich nach langer Trennung liebend wiederzufinden hofft, von einer herabstürzenden Lawine mitgerissen und begraben. Zum erstenmal hat Ibsen als eine Hauptfigur im Drama einen Menschen geschildert, der nicht wie der unglückliche Oswald in den „Gespenstern" wahnsinnig wird, sondern es bei Beginn des Stückes bereits ist, sodaß wir nicht mehr unterscheiden können, ob seine Worte sich auf etwas Wirkliches oder auf Wahnvorstellungen beziehen. Einen dramatischen Epilog nennt der Dichter sein Werk, als ob er darauf hinweisen wollte, daß er sein künstlerisches Werk nunmehr abgeschlossen und den Zauberstab seiner Poesie für immer in die tiefen Fjorde seiner Heimat versenkt habe.

Träume eines Dichters ziehen an uns vorüber, die im Grunde nicht allzu schwer zu deuten sind. In ihnen tauchen Erinnerungen auf, die jeden Menschen, vor allem aber den Künstler beschäftigen, wenn er erkennt, daß der Inhalt seines Daseins im wesentlichen erschöpft sei. In rastloser geistiger Arbeit hat er das Leben beobachtet und Gestalten geschaffen, die vermutlich bleiben werden. Er hat sich dabei in immer enger und tiefer werdende Kreise eingesponnen. Seiner Kunst hat er alles zum Opfer gebracht, jede verlorene Stunde ist ihm wie eine Entweihung vorgekommen. Seine Werkstatt ist ihm seine Welt gewesen, wenn es draußen um ihn herum sinnenfroh jubelte und lachte. Nicht was er froh genossen hat, sondern was er sich versagte, erscheint ihm als Schuld, wenn er die andern, die nach goldenen Früchten greifen, sieht und dabei die kalte Luft seiner Berühmtheit einatmet. In diesem Schauspiel handelt es sich jedoch um einen besonderen Fall. Professor Rubek ist ein Bildhauer, der sich durch den Anblick einer unverhüllten Frauenschönheit zu einem Idealbild in Marmor hat begeistern lassen, das die Auferstehung in Gestalt eines jungen Weibes darstellt, wie es vom Todesschlafe erwacht. Sein Modell hatte Heimat und Familie verlassen und wollte dem Künstler mit dem Zauber unberührter Jugendlichkeit und Schönheit für seine Schöpfungen dienen, und aus dieser Vereinigung ist ein plastisches Werk hervorgegangen, das als Museums-

stück Aufsehen erregt. D'Annunzio hat die Leidenschaft, die einen Bildhauer mit seinem Modell verbindet und den Konflikt, in den er dadurch mit seiner Familie gerät, in seiner „Gioconda" ebenfalls dargestellt. Ibsen gestaltet seine Fabel ähnlich und doch wieder ganz anders, nicht weich, sentimental und farbig aus dem überquellenden Schönheitsgefühl des Italieners, sondern aus einem herben sittlichen Gedanken heraus, der so hart wie eine norwegische Felskuppe ist. Bei d'Annunzio ist es selbstverständlich, daß das Künstlerauge nicht nur die ideale Form des Weibes erfaßt, sondern daß auch der Mann das Weib begehrt. Bei Ibsen tritt gerade das Gegenteil ein. Rubek war damals jung, voll lebhafter Phantasie und Empfänglichkeit für den Zauber der Schönheit, aber er hatte seine Leidenschaft bezwungen und in dem Mädchen, das ihm bis an ihr Lebensende freudig dienen wollte, nie etwas anderes als sein Modell gesehen, das ihm heilig war. Das Mädchen dagegen fand in dieser freien Hingabe ihres Leibes zu den keuschen Zwecken der Kunst bereits etwas wie eine Ehe und in dem Marmorwerke selbst ihr Kind. In ihrer Weiblichkeit regte sich das Blut, sie verlangte Liebe und war doch zugleich stolz auf ihre Reinheit. In diesem Widerspruch ist sie geistig und seelisch zu Grunde gegangen. Als Irene nach vielen Jahren den Bildhauer wieder erblickt, erscheint sie als Wahnsinnige, die im weißen Gewande wie ein Geist Tag und Nacht durch den Badeort schleicht und von einer schwarz gekleideten Diakonissin bei jedem Schritt begleitet wird. Irene erzählt, daß sie in der Verzweiflung über ihr verlorenes Leben in den Variétés als nackte Statue zu lebenden Bildern gestanden und den Männern den Kopf verdreht habe. Ein Südamerikaner sei von ihr ganz toll geworden und habe sich eine Kugel durch den Kopf gejagt. Einen Russen, dessen Namen sie jetzt trägt, habe sie mit ihrem Dolch umgebracht. Sind das Phantasien eines irren Geistes oder handelt es sich um Tatsachen? Wir wissen es nicht. Nur mit dem Dolch hat es seine Richtigkeit, denn diesen zieht sie wiederholt aus den Falten ihres weißen Shawls hervor, will ihn dem Bildhauer in die Brust stoßen, besinnt sich aber im letzten Augenblick noch eines besseren.

Man wird zugeben müssen, daß es sich um seltsame Voraus-

setzungen handelt, die man auf Treu und Glauben hinnehmen soll. Um solche Menschen völlig zu verstehen, müßten wir mehr von ihnen wissen als uns Ibsen über sie mitteilt, denn die künstlerische Verbindung und darauffolgende menschliche Entfremdung dieser beiden Wesen liegt lange zurück und beides wird in dem Stück mit knappen Worten berichtet. Aber nicht nur Irene, auch der Bildhauer ist seit dieser Trennung um den Zweck und Inhalt seines Lebens gebracht, gewissermaßen ein toter Mann, denn aus seinem Dasein ist alles Hohe und Ideale geschwunden. Er macht nur noch geschäftsmäßig Porträtbüsten, hinterlistige, wie er sagt, bei denen er trotz der scheinbaren Ähnlichkeit den eitlen Abnehmern, ohne daß sie es merken, allerlei tierische Züge andichtet. Er selbst hat eine richtige Alltagsfrau, Maja, genommen, welcher der alternde Mann nicht genügt, so daß sie in dem Badeort gelangweilt, ohne Haß, aber auch ohne Liebe kinderlos nebeneinander hergehen. Gibt es für solche Tote wie Rubek und Irene, nachdem das Leben über sie und ihr beiderseitiges Glück den Sargdeckel zugeschlagen hat, noch ein Erwachen zur Schönheit und zum Genuß? Aus dem Donner der Lawine, die sich über sie wirft, tönt uns ein unerbittliches Nein! entgegen. Anders ergeht es dagegen der vollsaftigen Frau Maja, deren Weh! und Ach! ein Ende hat, als sie den Gutsbesitzer Ulfheim erblickt, einen wüsten, aber den Frauen gefährlichen Gesellen, gewaltigen Bärentöler, der mit seinen Hunden besser umgeht als mit seinen Leuten, der die dralle Frau zu einer nächtlichen Partie ins Hochgebirge einladet und sie, als der Schneesturm losbricht, auf seinen Armen wieder hinunterträgt. Die Glückliche singt ein Lied, das sie selbst gedichtet hat und das mit dem dreimaligen Ruf: „Ich bin frei!“ anfängt. Die Diakonissin aber ruft, als sie ihre Patientin mit dem Bildhauer unter der Lawine zusammenbrechen sieht: „Pax vobiscum!“

„Wenn wir Toten erwachen“ ist ein reiner Abdruck von Ibsens Weltanschauung, ein interessantes Erzeugnis seiner alternden Kunst, die sich dem Wirklichen immer mehr zu entfremden und dem Symbolischen zuzuwenden liebt. Es liegt eine fröstelnde Winterstimmung auf dem Seelenleben der beiden Menschen, deren Glück durch den Gedanken an ein künstlerisches Ideal zerstört

wurde, und heitere Frühlingsluft über dem verführerischen Hochlandsjäger und der Frau, die von ihrem Mann fort und jubelnd ins Leben stürzt. So weit ist in dem Stück alles klar und die Klage der Ibsengegner über seine Unverständlichkeit nicht berechtigt. Künstlich und nicht genügend motiviert will uns dagegen die Voraussetzung der dramatischen Fabel erscheinen. Um sie zu verstehen, müßten die Personen uns menschlich näher treten, durch eine größere Fülle von Situationen beleuchtete werden. Ein kurzes Aufrollen der Vergangenheit, ein schnelles Sichaussprechen zwischen den beiden Paaren, die nächtliche Wanderung zum Gipfel des Hochgebirgs — und das Stück ist zu Ende. Es erwärmt und erschüttert uns trotz der tragischen Katastrophe nicht eigentlich, aber es interessiert die Zuschauer vom ersten bis zum letzten Wort und hält sie in einer Stimmung, die sich fortwährend vertieft. Solchen Figuren, wie Irene, ist psychologisch nur schwer beizukommen, weil ihre Gedanken und Empfindungen in einem fortwährenden wirren Flattern begriffen sind und die Grenzen zwischen Vernunft und Wahnsinn nicht feststehen. Mit ihrem weißen Gewande, ihrem gramverstörten bleichen Gesicht erscheint sie nicht nur charakteristisch und unheimlich, sondern legt auch in ihre Worte die Zerrissenheit eines Seelenzustandes hinein, dessen Äußerungen zwischen Mordlust und Liebesverlangen schwanken. Das Spannende dieser Scenen besteht darin, daß wir, wenn die schwarze Diakonissin auftritt, jeden Augenblick den Ausbruch des Wahnsinns bei der kranken Frau erwarten.

# Register.

Erster Band (*): „Deutsches Theater", zweiter Band (**): „Ausländisches Theater", dritter Band (***): „Aus alter und neuer Zeit".

# Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

**Allmers, H.**, Sämtl. Werke. 6 Bände M. 15,—. In 4 Or.-Einb. M. 19,—.
— — Dichtungen. 4. Aufl. Broch. M. 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 4,—.
— — Marschenbuch. Land- und Volksbilder aus den Marschen der Weser und Elbe. 4. neu bearbeitete Aufl. Broch. M. 6,—, in Orig.-Einbd. M. 7,—.
— — Römische Schlendertage. 10. illustrierte Aufl. mit 20 Vollbildern. Broch. M. 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 7,—.
— — Aus längst und jüngst vergangener Zeit. Broch. M. 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 4,—.
— — Fromm und Frei. Eine Festgabe. M. 1,20, in Orig.-Einbd. M. 2,—.
— — Die altchristliche Basilika. Broch. M. 0,50.
— — Rudelsburg. Lied und Weise. Mit Illustrationen. M. 0,75.
**Appell, J. W.**, Werther u. seine Zeit. 4. Aufl. M. 4,—, Orig.-Einbd. M. 5,—.
**Barth, Dr. Hans**, Est — Est — Est! Italien. Schenkenführer. M. Titelb.: Jugendl. Bacchus v. C. W. Allers. 5. Taus., in Orig.-Ebd. M. 1,—.
**Berg, Leo**, Neue Essays. M. 6,—, in Orig.-Einbd. M. 7,—.
**Bulthaupt, H.**, Durch Frost und Gluthen. Gedichte. 3. vermehrte Aufl. Broch. M. 4,—, in Orig.-Einbd. M. 5,—.
**Burns, Robert**, Lieder und Balladen. Deutsch von Adolf Laun. 3. Aufl Broch. M. 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 3,—.
**Charpentier, Dr. Alfred**, Russische Wanderbilder. 2. Auflage, M. 3,—, in Orig.-Einbd. M. 4,—.
**Croon-Mayer, E.**, Liederborn. Gedichte. 2. Afl. M. 3,—, O.-Ebd. M. 4,—.
**v. Dalwigk**, Briefe aus Rom u. Athen. M. 2,—, in Orig.-Ebd. M. 3,—.
**Eckart, Rud.**, Brauch und Sitte. Kulturgeschichtl. Skizzen. Broch. M. 1,20, in Orig.-Einbd. M. 2,—.
**Fitger, A.**, Fahrendes Volk. Gedichte. 4. Aufl. M. 4,—, Orig.-Ebd. M. 5,—.
— — Winternächte. Gedichte 4. Aufl. M. 4, —, in Orig.-Einbd. M. 5, —.
— — Roland und die Rose. 2. Aufl. Eleg. broch. M. —,50.
**Gardini, Dr. Carlo**, In der Sternenbanner-Republik. Reiseerinnerungen. Mit 41 Illustrationen und einer Karte der Vereinigten Staaten von Nordamerika. Nach der neubearb. 2. Aufl. des italienischen Originals von M. Rumbauer. 2. Aufl. M. 5,—, Orig.-Einb. M. 6,—.
**Girndt, Otto**, Ein Morgentraum. Dichtung. M. 1,20, Orig.-Ebd. M. 2,—.
**Gnauk-Kühne, E.**, Das Universitätsstudium der Frauen. 3. Aufl. M. —,60.
**Jansen, G.**, Aus vergangenen Tagen. Oldenb. literar. u. gesellschaftl. Zustände von 1773—1811. Broch. M. 4,—.
— — Rochus Friedrich Graf zu Lynar, Königl. Dänischer Statthalter der Grafschaften Oldenburg nnd Delmenhorst. M. 2,40.
— — Großherzog Nicolans Friedrich Peter von Oldenburg. Erinnerungen aus den Jahren 1864 bis 1900. Mit Portrait des Großherzogs. Broch. M. 2,50, in Orig.-Einbd. M. 3,50.
**Itzerott, Marie**, Neue Lieder. Broch. M. 1,60.
**Kaden, W.**, Italien. Gypsfiguren. 3. Aufl. M. 4,—, in Orig.-Einbd. M. 5,—.
**Kellner, August**, Hie Rothenburg! Dichtung von der Wende des XVI. Jahrh. 2. Aufl. Broch. M. 4,—, in Orig.-Prachtbd. M. 5,—.
**Knortz, K.**, Lieder aus der Fremde. 2. verm. Aufl. Broch. M. 1,60. in Orig.-Einbd. M. 2,50.
**Kronecker, Dr. med. Franz**, Von Javas Feuerbergen. Das Tengger-Gebirge und der Vulkan Bromo. Mit Bildern und Karten. Broch. M. 2,—, in Orig.-Einbd. M. 3,—.
**Kulturgeschichtliche Bilder aus den Nordsee-Marschen.** Gemalt von H. v. Dörnberg. Mit Dichtungen v. H. Allmers. 6 Kunstblätter in Lichtdruck. M. 9,—. In Orig.-Pracht-Mappe M. 15,—.
**Lantzius-Beninga, H.**, Junker Occo Ten Brook und seine Schwestern. Eine Dichtung a. d. fries. Geschichte. M. 1,20, Orig.-Ebd. M. 2—.

## Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz in Oldenburg.

**Das Leben der Prinzessin Charlotte Amélie de la Trémoïlle, Gräfin von Aldenburg.** (1652—1732.) Erzählt von ihr selbst; eingeleitet, übersetzt und erläutert von Dr. Reinhard Mosen. Mit Bildnis. Broch. M. 6,—. in Orig.-Einbd. M. 7,50.

**Cöhn-Siegel, Anna,** Vom Oldenburger Hoftheater zum Dresdner. Letzte Theatertagebuchblätter. M. 3,—, in Orig.-Einbd. M. 4,—.

**Longfellow's** Evangeline. Deutsch von Julie Gramberg. In eleg. Ausstattung broch. M. 2,—, in Orig.-Einbd. M. 3,—

**Julius Mosen.** Eine biographische Skizze. M. 0.60.

**Murad Efendi,** Nassreddin Chodja. Ein osmanischer Eulenspiegel. 4. Aufl. Broch. M. 2,—, in Pracht-Einbd. M. 3,—.

— — Balladen und Bilder. 3. Aufl. M. 2,—, in Prachtband M. 3,—.

— — Ost und West. Gedichte. 3. Aufl. M. 4,—, in Prachtband M. 5,—.

**Neumann-Strela, Karl,** Thron und Reich. Bilder und Skizzen. 3. Aufl. Broch. M. 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 3,—.

**Niemann,** Dr. **C. L.,** Das Oldenb. Münsterland in seiner geschichtl. Entwickelung. Beitrag zur Förderung der Heimatkunde. Mit Karte u. Plänen. I. Broch. M. 2,—, in Orig.-Einbd. M. 3,—. II. Broch. M. 3,—, in Orig.-Einbd. M. 4,—.

**Pleitner, E.,** Hinrich Janßen, der butjad. Bauernpoet. M. 0,80.

**Poppe, Franz,** Zwischen Ems u. Weser. Land u. Leute in Oldenburg u. Ostfriesland. 2. Aufl. M. 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 7,—.

— — Deutschlands Heldenkampf 1870/71. Mit Illustr. 2. Aufl. M. 2,80.

— — Album Oldenburgischer Dichter. Festgabe. 2. neu bearbeitete u. ergänzte Aufl. Broch. M. 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 3,—.

— — Am Lebensborn. Gedichte. Broch. M. 3,— in Orig.-Einbd. M. 4,—.

**Preuß, W. H.,** Geist und Stoff. 2. durch Nachtrag vermehrte Aufl. M. 4,—, in Orig.-Einbd. M. 5,—.

**Proelß, J.,** Deutsch Capri in Kunst, Dichtung, Leben. Histor. Rückblick und poetische Blütenlese. In Orig.-Einbd. M. 3,—.

**Rittershaus, Emil,** Buch d. Leidenschaft. 4. Aufl. M. 2,—, Prachtbd. M. 3,—.

— — Aus den Sommertagen. 4. Aufl. Mit Portrait des Dichters von Prof. Ludw. Knaus. M. 4,—, in Orig.-Prachtbd. M. 5,—

**Roland E.,** Italienische Landschaftsbilder. M. 3,—, Or.-Einbd. M. 4,—.

— — Der Cantor von Orlamünde. Dichtungen. 2. Aufl. Broch. M. 1,60, in Orig.-Einbd. M. 2,50.

— — Gedichte. 2. Aufl. Broch. M. 2,—, in Orig.-Prachtbd. M. 3,—.

— — Gedichte. Neue Folge. Broch. M. 1,60, in Orig.-Einbd. M. 2,50.

**Roßmann, W.,** Protest. Osterandacht im St. Peter zu Rom. 2. Aft. M. 1 60.

**Salomon,** Dr. **L.,** Spaziergänge in Süditalien. Mit vielen Illustrationen. Broch. M. 3,—, in Orig.-Prachtbd. M. 4,—.

— — Geschichte des deutschen Zeitungswesens. I. II. Band. à Bd. M. 3.—.

**Schinz,** Dr. **Hans,** Deutsch-Südwest-Afrika. Mit einer Karte u. vielen Abbildungen. M. 18,—, in Orig.-Einbd. M. 20,—.

**Schwartz, A.,** Vaterländische Ehrentage. Reich illustr. 16. Aufl. M. —,60.

— — Der Litterarisch-gesellige Verein zu Oldenburg. Denkschrift z. 50jähr. Stiftungsfeste. Broch. M. —,60, Orig.-Einbd. M. 1,20.

**Seidel, A.,** Systematisches Wörterbuch der Nordchinesischen Sprache. In Orig.-Einbd. M. 2,50.

**Sello,** Dr. **G.,** Das Cisterzienserkloster Hude bei Oldenburg. Mit 9 Abbildungen. Broch. M. 1,60, in Orig.-Einbd. M. 2,50.

— — Saterlands ältere Geschichte und Verfassung. Mit Karte des Saterlandes von 1588. Eleg. broch. M. 1,60

**Sienkiewicz, H.,** Briefe aus Afrika. Mit specieller Erlaubnis des Autors übersetzt von J. von Immendorf. M. 3,—, in Orig.-Einbd. M. 4,—.

## Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

**Stahr, Ad.,** Ein Jahr in Italien. 4. Aufl. 5 Thle. Broch. M. 15,—, in 2 eleg. Orig.-Einbänden M. 18,—.
— — Herbstmonate in Ober-Italien. Supplem. zu des Verf. „Ein Jahr in Italien". 3. Aufl. 2 Thle. M. 6,—, Orig.-Einbd. M. 7,50.
— — Goethes Frauengestalten. 8. Aufl. 2 Bände. Broch. M. 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 8,—.
— — G. E. Lessing. Sein Leben und seine Werke. 9. vermehrte und verbesserte Aufl. 2 Bände. Broch. M. 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 7,50.
— — Weimar u. Jena. 3. Aufl. Broch. M. 6,—, Orig.-Einbd. M. 7,—.
**Staudinger, Paul,** Im Herzen der Haussaländer. 2. Aufl. m. Karte. M. 10,—, in Orig.-Einbd. M. 12,—.
**Stern, Adolf,** Wanderbuch. Bilder und Skizzen. 3. sehr vermehrte Aufl. Broch. M. 4.—, in Orig.-Prachtbd. M. 5.—.
**Strackerjan L.,** Von Oldenb. Land u. Leuten. M. 2,—, Orig.-Ebd. M. 2,80.
**Stucken, E.,** Die Flammenbraut. Blutrache. 2 Dichtungen. Broch. M. 1,50, in Orig.-Einbd. M. 2,40.
**Volksbote.** Volkskalender. Mit vielen Illustrationen. M. —,50.
**Wettering, A.,** Aus der Kunstwelt des Alterthums. Dichtungen. Mit acht Abbildungen in Lichtdruck. M. 2,—, in Orig.-Ebd. M. 3,—.
**Woebcken,** Am Wege. Sprüche christl. Weisheit. M. —,80, geb M. 1,50.
**Wolff, Eugen,** Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtl. Entwicklung. Broch. M. 4,—, in Orig.-Einbd. M. 5,—.
— — 12 Jahre im litterarischen Kampf. M. 6,—, in Orig.-Einbd. M. 7,—.
**Wolff, Dr. Willy,** Von Banana zum Kiammo. Forschungsreise in West-Afrika. Mit Karte. M. 4,—, Original-Einbd. M. 5,—.
**Zabel, Eugen,** Europ. Fahrten. 2 Bd. M. 10,—, Orig.-Einbd. M. 12,—.
**Zacher,** Röm. Augenblicksbilder. M. 3,—, in Orig.-Einbd. M. 4,—.
**Zimmermann,** Dr., Legat.-Rat im Ausw. Amt, Preuß.-deutsche Handelspolitik, aktenmäßig dargestellt. Broch. M. 16,—, Or.-Ebd. M. 18,—.
— — Blüthe und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien. Gewerbe- und Handelspolitik dreier Jahrhunderte. 2. Aufl. M. 6,—.
— — Kolonialgeschichtl. Studien. Broch. M. 6,—, Orig.-Ebd. M. 7,—.

---

## Dramatische u. dramaturg. Litteratur aus dem Verlage der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

**Allmers, H.,** Elektra. Drama in einem Aufzuge. Musik v. Albert Dietrich. 2. Aufl. Broch. M. 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. M. 1,50.
— — Herz und Politik. Dramatisches Zeitidyll. Broch. M. 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. M. 1,50.
**Augier, E.,** Der Schierling. Lustspiel in 2 Aufz. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. M. 1,20, in eleg. Orig.-Einbd. M. 2,20.
— — Philiberte. Lustspiel in 3 Aufzügen. Für die deutsche Bühne bearb. von A. Fitger. Broch. M. 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. M. 3,—.
**Bulthaupt, H.,** Dramaturgie des Schauspiels. * Lessing, Goethe, Schiller, Kleist. 9. Aufl. Broch. M. 6,—, in Orig.-Einbd. M. 7,—.
— — — — ** Shakespeare. 8. Aufl. M. 5,—, in Orig.-Einbd. M. 6,—.
— — — — *** Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube. 6. Aufl. Broch. M. 5,—, in Orig.-Einbd. M. 6,—.
— — — — **** Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann. 3. Aufl. Broch. M. 6,—, in Orig.-Einbd. M. 7,—.
— — Gerold Wendel. Trauersp. 2. Aufl. M. 2,—, Orig.-Ebd. M. 3,—.
— — Eine neue Welt. Drama. 2. Aufl. M. 2,—, Orig.-Ebd. M. 3,—.
— — Der verlorene Sohn. Schauspiel. M. 2,—, Orig.-Ebd. M. 3,—.
— — Timon von Athen. Trauerspiel. M. 1,60, Orig.-Ebd. M. 2,60
— — Die Malteser. Tragödie. 2. Aufl. M. 2,—, Orig.-Einbd. M. 3,—.